

मध्यकालीन कवियों के काव्य सिद्धांत

(१६०० ईस्वी तक)

डॉ० छविनाथ त्रिपाठी

रीडर, हिन्दी-विभाग

कुरुक्षेत्र विश्वविद्यालय, कुरुक्षेत्र

रिसर्च : दिल्ली

ALL RIGHTS RESERVED

RUPEES THIRTY ONLY

PRINTED IN INDIA

Published by **RESEARCH PUBLICATIONS IN SOCIAL SCIENCES** 2/44 Ansari Fard Daryaganj
Delhi 6 and printed at **R. P. Printers** 1520 B West Raktas Nagar, Shahdara Delhi 32.

विषय-सूची

- १ काव्य सिद्धान्तों के निर्माण की पूर्व-पौष्टिका .. १—१३
- १ वैदिक ऋचाओं में काव्य सम्बन्धी विचार २ उप-निषदों में ३ विवेचन के लिए व्याकरण-द्वारा गृहीत काव्य-सम्बन्धी शब्दावली ४ आदि कवि वाल्मीकि के काव्य-सम्बन्धी विचार ५. निष्कर्ष
- २ काव्य-सिद्धान्त और उनका स्वरूप .. १४—४८
- १ काव्य-रचना की प्रेरणा और प्रयोजन २. काव्य के हेतु या साधन ३ काव्य और उसका स्वरूप ४. काव्य की परिभाषा ५ काव्य के भेद ६ काव्य के गुण ७ काव्य के दोष ८. काव्य सम्बन्धी अन्य विचार ९ रस-सिद्धान्त—(क) म्यायीभाव (ख) रसों की संख्या (ग) रस निष्पत्ति और रसानुभूति १०. अलंकार-सिद्धान्त—(क) अलंकार का स्वरूप (ख) अलंकारों का वर्गीकरण (ग) अन्य सम्प्रदायों के आचार्यों की दृष्टि में अलंकार ११ रीति-सिद्धान्त—(क) रीति का स्वरूप १२ ध्वनि-सिद्धान्त—(क) ध्वनि का स्वरूप १३ वक्रोक्ति-सिद्धान्त—(क) वक्रोक्ति का स्वरूप १४. औचित्य-सिद्धान्त—(क) औचित्य का स्वरूप १५ काव्य में छन्द-व्यवस्था—(क) छन्द का स्वरूप (ख) छन्द-का महत्त्व और प्रयोजन (ग) छन्द और संगीत १६. निष्कर्ष १७ काव्य सम्बन्धी विचारों-के-दो-वर्ग
३. काव्य-सिद्धान्तों के संकेत की परम्परा ... ४९—६३
- (क) संस्कृत-साहित्य में—१ कालिदास की कृतियों में काव्य-सिद्धान्तों के संकेत—वाक् और अर्थ, कवि, काव्य-रचना की प्रेरणा, नाट्य-प्रयोग और उसकी प्रेरणा-परिपद, काव्य की कसौटी, काव्य का उद्देश्य या फल, औन्दर्भ्य, कोमलता, यौवन, प्रणय और विलास के गायक

२ भारवि के किरातार्जुनीय मे काव्य-मकेत ३ माघ के शिशुपाल वध मे काव्य-मकेत ४ श्री हर्ष के काव्य-सकेत ५ गद्य-कवियों के काव्य-सम्बन्धी विचार ६ चम्पू काव्यो मे काव्य तत्त्वो के सकेत ७ दृश्य-काव्यों मे (ख) प्राकृत काव्यो मे काव्य-तत्त्वो के सकेत—

१ प्रवरसेन के रावण बह मे काव्य-सकेत २ लीलावर्द्ध-णाम-कहा मे काव्य-सकेत ३ कुवलयमाला मे उद्योतन सूरि द्वारा सकेतित काव्य-दृष्टि ४ गुणपाल के जम्बुचरिय मे काव्य-सकेत

(ग) अपभ्रंश काव्यो मे काव्य-सिद्धान्तो के सकेत—

१. महाकवि स्वयम्भू के पद्म चरित मे काव्य-तत्त्वो एव सिद्धान्तो के सकेत—कथा-सरिता-रूपक, काव्य के उपकरण, प्रयोजन, ग्रन्थ विचार, रस-दृष्टि, काव्यरूप, छन्द-दृष्टि, काव्य मे रास का समावेश, छन्द-प्रयोग

२ सदेश रासक मे उपलब्ध काव्य तत्त्वो के सकेत

३. कीर्तिलता मे विद्यापति के काव्य-मकेत—गद्य-प्रयोग, समास बहुला पदावली, वृत्तगन्धिता, ४ निष्कर्ष

४. हिन्दी के आदि—कवियों के सकेतित और व्यवहृत काव्य- ... ६४—१२६ सिद्धान्त

१ चन्द वरदायी के पृथ्वीराज रासो मे काव्य-सिद्धान्तो के सकेत और प्रयोग

(क) पृथ्वीराज रासो एक पौराणिक काव्य (ख) चन्द का सबल व्यक्तित्व (ग) स्वामि-वर्म की प्रतिष्ठा ही प्रयोजन (घ) काव्य तत्त्व सम्बन्धी चन्द के विचार (ङ) छन्द-बन्ध की दृष्टि (च) उक्ति-युक्ति-सकेत (छ) श्रुति-शक्ति या व्यंग्यार्थ (ज) अलंकार बन्ध के सकेत (झ) रस-सकेत (ञ) रस-प्रयोग (ट) रस-व्यवहार (ठ) अद्विष्ट रस (ड) निष्कर्ष

२ बीसल देव रासो का काव्य-रूप—(क) काव्य-प्रयोजन (ख) काव्य-रूप (ग) काव्यफल भरतवाक्य (घ) छन्द-प्रयोग (ङ) अलंकार प्रयोग (च) रस-प्रयोग (६) लोक-गीत के रूप मे

३ विद्यापति की पदावली में काव्य-तत्त्वों के संकेत—
 (क) विद्यापति और उनकी पदावली (ख) काव्य-प्रयोजन
 विषयक संकेत (ग) काव्य-हेतु परक संकेत (घ) पदावली
 का काव्यरूप (ङ) लोकोक्ति और लोकोक्ति प्रयोग
 (च) अलंकार-संकेत और प्रयोग (छ) रस-संकेत और
 प्रयोग—नायक, नायिका के स्वरूप और भेद के संकेत तथा
 प्रयोग, दूती और सराी, गचारीभाव और सात्विक भाव,
 न्यायीभाव के संकेत (ज) निष्कर्ष

५. सूफ़ी कवियों के काव्य-सिद्धान्त

. १२७—१६४

१ मौलाना दाउद के चदायन में काव्य-तत्त्वों के संकेत—
 (क) प्रयोजन (ख) काव्य रूप (ग) रस-संकेत
 (घ) निष्कर्ष

२ जायसी द्वारा संकेतित और व्यवहृत काव्य-सिद्धान्त—
 (क) जायसी का व्यक्तित्व (ख) कवि (ग) समन्वयवादी
 दृष्टि (घ) काव्य हेतु (ङ) काव्य-प्रयोजन (च) काव्य-
 रूप (छ) काव्य की अमरता (ज) जायसी और रस-
 सिद्धान्त—वाक् रस, काम या प्रेम रस (शृंगार), रस-
 प्रतीक, नायक, नायिका, अन्य रस-संकेत, (झ) रस-प्रयोग
 रस-द्वन्द्व (ञ) अन्य काव्य-सिद्धान्त (च) रसानुवर्ती कवि
 जायसी—निष्कर्ष

३ मरून की मधुमालती में संकेतित और व्यवहृत काव्य-
 सिद्धान्त—(क) काव्य-रूप का संकेत (ख) काव्य-हेतु
 (ग) काव्य-प्रयोजन (घ) काव्य-सिद्धान्त (ङ) अन्य काव्य
 शास्त्रीय विचार

६. सिद्धों और सन्तों की वाणियों में काव्य-तत्त्वों के संकेत ... १६५—१६६

१ सिद्धों की वाणियों में २ जैन सन्तों की वाणी में
 ३ गोरखनाथ की वाणी में ४ निष्कर्ष ५ मराठी
 सत्तों के विचार—नामदेव, निष्कर्ष ६ कबीर के संकेतित
 और व्यवहृत काव्य-सिद्धान्त—(क) कवि (ख) कविता
 (ग) काव्य रूपों के संकेत—वाणी, पद, साखी, अक्षर-
 कहानी (घ) काव्य-हेतु (ङ) काव्य-प्रयोजन (च) कबीर

की रस-मान्यता—नायक, नायिका, प्रेमे, सयोग, विरह,
विरह दशाएँ (छ) निष्कर्ष

७ कवीर के परवर्ती सन्तो की काव्य दृष्टि—(क) नानक
(ख) दादू = निष्कर्ष

७ सगुण भक्त कवियों के काव्य-सिद्धान्त-

. १६७—२६२

१ काव्य-दृष्टि की परम्परा-प्राप्त पृष्ठभूमि २ तुलसी
के सकेतित और व्यवहृत काव्य-सिद्धान्त—(क) काव्य-हेतु
(ख) काव्य-प्रयोजन (ग) काव्य-फल (घ) काव्य-रूपों के
सकेत—रामायण, भाषा-निबन्ध-प्रबन्ध, चरित, कथा,
अकथ-कहानी, प्रसंग-सवाद, राम-रहस्य, कवित्त और
भक्ति, (ङ) मानस-रूपक, (च) काव्य-सिद्धान्त—रस,
ध्वनि-सकेत, गुण या रीति-सकेत, वक्रोक्ति-सकेत, अलंकार-
सकेत, औचित्य (छ) काव्य-सम्बन्धी गौण विचार—कवि,
सहृदय या काव्य रसिक, काव्य की परस्ति, छंद-सकेत
(ज) काव्य-सिद्धान्तों के प्रयोग—अगीरस, अन्य काव्य-
सिद्धान्तों के प्रयोग (झ) छन्द-प्रयोग (व) निष्कर्ष

३ सूरदास के सकेतित और व्यवहृत काव्य-सिद्धान्त—
(क) काव्य-हेतु (ख) काव्य प्रयोजन (ग) काव्य-रूप
(घ) काव्य-फल (ङ) सूर का काव्य-सिद्धान्त-रस, रस-
मकेत, रस-प्रयोग—शृंगार के प्रयोग, वात्सल्य के प्रयोग,
अन्य रस, अलंकार-प्रयोग-वक्रोक्ति-प्रयोग, छन्द और संगीत-
प्रयोग, (च) भक्ति-और शृंगार

४ नन्ददास द्वारा सकेतित और व्यवहृत काव्य-सिद्धान्त—
(क) काव्य-रूप (ख) काव्य-हेतु (ग) काव्य-प्रयोजन
(घ) काव्य-फल (ङ) काव्य-सिद्धान्त—रस, भक्तिरस,
नायक, नायिका, सयोग, वियोग, अन्य रस (च) महान्
काव्य-प्रयोक्ता

५ सगुण भक्त कवियों का काव्यादर्श—निष्कर्ष

= उपसंहार

. २६३—२६५

६ सहायक-ग्रन्थ

... २६६—२७०

१ वैदिक ऋचाओं में काव्य-सम्बन्धी विचार

पावमानीयो अध्येष्टृषिनि सभृत रसम् ।

तस्मै सरस्वती दुहे क्षीर सर्पिमधूदकम् । ऋक् ६।६।७।३२॥

जो व्यक्ति अत्यन्त पवित्र, ऋषियों द्वारा प्राप्त किये रस का भोग करता है, उसे सरस्वती दूध, घी और जल आदि दोहन कर देती है। ऋषियों ने अध्ययन, मनन और चिन्तन के द्वारा जिस रस का स्वय अनुभव किया तथा विश्व-कल्याण के लिए जिसे वाक्-शक्ति के द्वारा अभिव्यक्त किया, उसकी परम्परा आज भी मनीषियों द्वारा सतत प्रवाहित हो रही है। वाणी की यह शक्ति अमोघ है। वाक्सूक्त में वह स्वय अपने प्रभाव का निर्देश करते हुए कहती है—

मया सो अन्नमन्ति यो विप्रप्रयति, य प्राणिति य ईं शृणोत्युक्तम् ।

अमन्तवो मा त उपक्षिपन्ति, श्रुषि श्रुन श्रद्धि तै वदामि ॥ ऋक् १०।१२५।४

अह राष्ट्री सममनी वसूना चिह्नितुषो प्रथमा यक्षिणानाम् ।

ता मा देवा व्यदधु पुरुत्रा, भूरिस्थात्रा सूर्यावेशयन्तीम् ॥ ऋक् १०।१२५।३

अहमेव स्वयमिदं वदामि जुष्टं देवेभिस्त मातुषेभि ।

य कामये त तमुग्र कृणोमि त ब्रह्माण त सुमेधाम् ॥ ऋक् १०।१२५।५

अर्थात्, “जो भी मानव प्राणी भली-भाँति देखता और समझता है, जो भी विश्वास लेता है, जो उस व्यापक उच्चरित शब्द को सुनता है, वह मुझसे उन विषयों को प्राप्त करता है, जो मुझे नहीं समझते अथवा मेरे प्रभाव को स्वीकार नहीं करते, वे भी मुझ पर निर्भर रहते हैं, सुनो, सुनो, मैं तुम्हें यह श्रद्धा-योग्य बात कहती हूँ। मैं वसुओं की शासिका और उनको गतिशील करने वाली तथा यज्ञनिष्ठों की प्रथम प्रेरणा हूँ। दिव्यगुण-सम्पन्न व्यक्ति, सर्वव्यापिनी और प्राणियों को विविध रूपाँ में लगाने वाली उस मुझको, सरसक के रूप में मानते हैं। मैं ही अपने आप इन देवों

और मनुष्यों के लिए प्रीतिकारक पात्र बननी हूँ। जिसको चाहनी हूँ उसे क्षत्रिय, ब्राह्मण, श्रुति या मेघावी बना देती हूँ।”

वाणी की महत्ता, श्रुतियों द्वारा अनुभूत या मंचित रस, तथा उसकी वैयक्तिक और सामाजिक उपयोगिता का जो संकेत इन श्रुतियों में उपलब्ध होता है, वह उन काव्य-सिद्धान्तों का बीज है, जो आगे चलकर पल्लवित और पुष्पित हुआ। मन्त्रद्रष्टा श्रुति जब ‘या ते जिह्वा मधुमती गुमेघा’^१ ‘मधुमती वाचमुदेयम्’^२ ‘धेया गण्य माहिता गी’^३ जैसी उक्तियाँ कहता है, तब वह स्वभावतः वाणी के माधुर्य की ओर संकेत करता है। ऐसी वाणी से सम्पन्न कवि ही महान् इन्द्रिय-मामय्य की धारण करने हैं।^४ उन्हीं में इतनी क्षमता है कि वे बस देकर अपनी वाणी को सुनने के लिए श्रोता को बाध्य कर सकें।^५ यह काव्य की वाणी इन्द्र या जीवों के लिए प्रशम्य है।^६

‘सदा ते नाम स्वयशो विवचिम’^७ और ‘कहूँ नामु बड राम ते’^८ एक ही प्रकार के हृदय के उद्गार हैं। विष्णु के चरणों में ही माधुर्य का श्रोत^९ दूटने वाले श्रुति और ‘राम चरन पकज मन जानू। लुबुध मधुष धव तजै न पावू’^{१०} के कवि की मौलिक भावना में कोई अन्तर नहीं है। ‘शाम इत्या महा, अस्य मित्र नानादो भद्रभूत। न यस्य हन्यते सजा न जीयते कदाचन’^{११} में जिन अरिनाशक, भद्रभूत एवं महान् शास्ता का निर्देश है, जिसका सखा न मारा जाता है न पराजित होता है, उससे कृष्ण-चरित की असुरनाशिनी प्रवृत्तियों और मित्र-रक्षिणी-भावना का स्मरण हो आना स्वाभाविक ही है।

तीन गुणों या कोणों से आवृत नौ द्वार वाले पुण्डरीक में विद्यमान, यक्ष ही देह का स्वामी है। उसकी शक्ति महान् है, वह ब्रह्म रूप है। इच्छा, क्रिया और ज्ञान का मूल स्रोत यह यक्ष ही है।^{१२} इस दृष्टिकोण पर ध्यान जाते ही ऐसा लगता है, जैसे कालिदान का विरही यक्ष, यह आत्म-पुरुष ही है और यक्ष-विरह उनका

१ श्रुक् ३।५।५॥

२ श्रुक् १।६२।२॥

३ श्रुक् ३।७।५॥

४ तत्ते इन्द्रिय परम पराचरधारयन्त कवयः पुरेदम् । श्रुक् १।१०३।१॥

५ आश्रुतकर्णं शृणुी हव नू विद् दधिष्व मे गितः ॥ श्रुक् १।१०।६॥

६ अस्ता इत्यस्य वच उक्त्वमिन्द्राय शस्यम् । श्रुक् १।३६।५॥

७ श्रुक् ७।२२।५॥

८ रामचरित मानस, बाल काण्ड । ७३ ॥

९ श्रुक् १।१५।५॥

१० रामचरित मानस, बा० का० । १७ ।

११ श्रुक् १०। १५०।१॥

१२ वैदिक दर्शन, पृ० ४, ३४, १७७ ॥, अथर्व १०।८।४३, बृहदारण्यक १।४।१, छान्दोग्य उप० ८।१ पुण्डरीक व्याख्या ।

अपना विरह । प्रत्येक काव्य के आरम्भ में धार्मिक कवि जिन सरस्वती की वन्दना करते हैं, वह हमारी पंच ज्ञानेन्द्रियों, पंच कर्मेन्द्रियों और पंच प्राणों की नियंत्रिका शक्ति है । अनुभूति-ग्रहण के समय उसका प्रवाह अन्नमूर्ध्नी होता है और अनिव्यक्ति के समय वहिर्मुखी ।^{१३} मन के माय जब पाचों ज्ञानेन्द्रियां अपने बाह्य-व्यापार से विरत हो जाती हैं, बुद्धि भी चेष्टा रहित हो जाती है, उसे ही तो परम गति कहते हैं ।^{१४} वेदान्त दर्शन की ममाधि, माव्य की रमात्मक-स्थिति और ब्रह्मानन्द की उपलब्धि के लिए जिन शक्ति की याचना की जाती है, जिसकी सहायता अपेक्षित है, वह शारदा या सरस्वती ही है । हृदय नमुद्र है, मति सौम्य ; किन्तु 'स्वाति-शारदा' की कृपा के बिना चवित-मुक्ता का मृजल कहा समभव है ।^{१५}

रचना चाहे किसी भी प्रकार की क्यों न हो, अपने रचयिता की जीवन-दृष्टि की प्रतीक होती है । कवि का जीवन-दर्शन, उसके विचार, भाव, लक्ष्य, प्रयोजन आदि स्वभाविक रूप में उसकी कृतियों में झलक उठते हैं । कहीं वे स्पष्ट होते हैं, कहीं अस्पष्ट, कहीं व्यक्त तो कहीं व्यजित । कभी ये विचार व्यक्तिगत होते हैं, कभी सामाजिक, कभी लौकिक होते हैं, कभी शान्तीय, पर वे होने कवि के हैं । यदि बीसे ही विचार, बीसे ही सिद्धान्त, बीसे ही दृष्टिकोण पहले भी व्यक्त हो चुके हैं, तब भी कवि की स्वीकृति और उनकी धारणा का परिचय मिल ही जाता है । इन्हीं व्यक्त भावों और विचारों में कवि की काव्य-दृष्टि का भी परिचय मिल जाता है । ये भाव और विचार विभिन्न अवसरों पर व्यक्त होते हैं, विविध वर्णन-प्रसंगों पर झलक उठते हैं, पर वे कवि-स्वीकृत या अस्वीकृत होकर, विधि या निषेध रूप में व्यक्त होते रहते हैं । ये वे मानव-तरंग हैं, जो अपनी मूलधारा में विछुड़ कर भी अपनी क्षेत्रीय भूमि को सरस एवं निर्मल बनाती हैं । इन विखरी भाव या विचार-बीजियों को एक लड़ी में पिरो कर उन मानस के आकार-प्रकार और व्यक्तित्व की एक भाँकी प्रस्तुत की जा सकती है । कवियों के काव्य-सिद्धान्त-नम्वन्वी ये सकेत न केवल महत्त्वपूर्ण होते हैं अपितु उनको जोड़ कर नैदान्तिक रेखाचित्र भी तैयार किया जा सकता है ।

२. उपनिषदों में

उपनिषद् काव्य-ग्रन्थ नहीं हैं, पर वे जिस आध्यात्म-विद्या का प्रतिपादन करने हैं, उसका क्षेत्र और उसकी सीमाएँ बहुत विस्तृत हैं । सम्पूर्ण कर्मकाण्ड या वैदिक यज्ञों को उन्होंने लौकिक से अलौकिक घरातल पर उतार दिया है, ठीक बीसे ही, जैसे लौकिक शृंगार को अकत कवियों ने अलौकिक रूप दे दिया है । आध्यात्मी-

१३ यजु. ३४।११

१४ कठोपनिषद् ६।१०

१५ हृदय-मिथु मति सौम्य समाना । स्वाति-शारदा कहहि सुजाना । राम च० या० वा० का० ११॥

करण की इन प्रश्रिया में कम में कम दो—छान्दोग्य एवं बृहदारण्यक-उपनिषदों ने वाग्य का विस्मृत विवेचन किया है। बृहदारण्यक उपनिषद् में तो जिन रिगट् मन्त्र की प्रतिमा, आगम्य में ही प्रस्तुत की है और उसकी वर्ण का विधान किया है, वह वस्तुतः मन, उनकी वस्त्रना-शक्ति, उनका क्षेत्र और वाणी में उचित धर्म-वर्णन में मिल, कुछ और प्रतीत ही नहीं होती।^{११} इन दोनों उपनिषदों में मन्त्रों में वाग्य का कुछ विरल रोगों को एक साथ प्रस्तुत करने का उद्देश्य केवल मनुष्य के रचना है कि रचना वाले किसी भी प्रकार की रचना में न हो, ऐसे मन्त्रों की उपलब्धि हो ही जाती है, जो रचना को उस मान्यता को प्रस्तुत दे, जो उसकी रचना-प्रक्रिया के समय उसके अन्तर्मुख में विद्यमान रहती है।

पुरुष का रम वाणी है, वाणी का रम ऋक्, ऋक् का रम साम है और साम का रम उद्गीथ है।^{१२} प्राण ही नाम है,^{१३} नाम ही उद्गीथ है, प्राण ही उद्गीथ है^{१४} और वही नेत्रोन्मेष वाक् है।^{१५} चित्त नक्त्यो का आश्रय है,^{१६} मन्त्र मन तो वेदित करते हैं^{१७} और मन ही वाणी का प्रेरक है।^{१८} मन ही आत्मा का दिव्यमनु है।^{१९} उस वाणी या उद्गीथ की उपामना श्रुति ने की, उन्होंने अग्रे के रम तो पतनाना, मन के श्रुतिगन् माने जाने हैं।^{२०} उनी उद्गीथ की उपामना मनुष्यपति ने की, दाक ही वृत्ती है, उनके वह पनि हैं।^{२१} मनुष्य में भयभीत देवता प्रयी विद्या में प्रविष्ट हो गये, छन्दो के द्वारा वे आकृष्ट या आच्छादित हुए, यही छन्दो का छन्दस्त्व है।^{२२} काम-मान के दृष्ट ने विद्वान् नाम ही गाने हैं, नाम ही गाते हैं।^{२३} ये काममान या श्रुतिगन्-मान प्राणों की गहराई में उठने वाले उच्छ्वसन हैं, इसी में 'गी' 'वाना' और 'गिर' कहे जाने हैं।^{२४} वाणी ही देवलो, मन ही मन्तरिक्ष लोक और प्राण ही पृथ्वीलोक हैं।

१६ बृहदारण्यक—१।१।१—६ और ६।१।१३।

१७ छान्दोग्य १।१, रमाना रमा वेदहिरमा। छान्दोग्य ३।५ (वाणी की निरंतर वेद रम ही बखानि)। (११ कवि)।

१८ बृहदारण्यक १।३।२२

१९ १।३।२३

२० छान्दोग्य ६।६।

२१ वही ३।५।

२२ छान्दोग्य ३।=

२३ छा ८।३

२४ छा० = १।१०

२५ छा० १।२ और बृहत् १।३।=

२६ छा० १।२ और बृहत् १।३।२०—२१, बृहत् ८० विष्णु छंद है।

२७ देवा वै मूर्त्योर्विष्णुमन्त्रा विद्या प्राविशन्ते छन्दोभिरन्नादयन् परेनिरन्नादन्तच्छन्दो छन्दस्त्वन् छा० १।५।

२८ छा० १।८

२९ प्राणेन हि उच्छ्वसति वाक् गी वाचो ह गी इत्यावसते। छा० १।३।

वाक् देवता, मन पितर और प्राण ही मनुष्य हैं ।^{३०} स्पष्ट है कि प्राण, मन और वाणी का समन्वय ही तीनों लोको का देव, पितर और मानवों का सगम है ।

जिम हृदय-गुण्डरीक और उसमें पुरुष-यक्ष का उल्लेख अनेक उपनिषदों में किया गया है^{३१} उस हृदय की तीन मुख्य विशेषताएँ हैं—‘हृ हरति’ (काव्य की भाषा में अनुभूतियों का संचय), ‘द ददति’ (उनका दान या अभिव्यक्ति) तथा ‘य’ ‘गति’ नप्रेषणीयता या निरंतर हरति-ददति का क्रम) ।^{३२} मन ही इस यक्ष-पुरुष की आत्मा है और वाणी ही जाया या यक्ष-प्रिया ।^{३३} मानव-सृष्टि के मूल में इस प्रजापति का मिथुनीभाव ही मुख्य है ।^{३४} यह पुरुष तेजोमय और अमृतमय है ।^{३५} इस महान् भूत का निःश्वसन ही इतिहास और पुराण है ।^{३६} पृथिवी, द्यौ, अन्तरिक्ष और समुद्र आदि इनकी कलायें हैं ।^{३७} वह स्वयं षोडश-कला-सम्पन्न है ।^{३८} वही कवि, मनीषी, परिभू. और स्वयम्भू है ।^{३९} इस मधुकृत् का ही पुष्प इतिहास-पुराण है ।^{४०} ऋग्वेद भी उसका ही पुष्प है ।^{४१} इस प्रिय आत्म-पुरुष की ही उपामना करनी चाहिए ।^{४२} जो पद में इस आत्मा को प्राप्त करते हैं, वे कौनि और इलोक प्राप्त करते हैं ।^{४३} प्राणों के इस मगीत का स्वरूप विविध ऋतुओं में बदलता रहता है—“ऋतुषु पचविध नामोपासीत, वनन्तो हिकारो”^{४४}, ग्रीष्म प्रस्तावो, वर्षा उद्गीय,^{४५} शरत् प्रतिहारो, हेमन्तो निधनम् ।^{४६} (छां० २। ५) ।

यह वाग्यज स्वान्त सुखाय भी होता है, स्वराट् की स्थिति, आन्तरि,

३० बृहदा० १।४।६ और १।५।४

३१ इत् २।१।१२, वैश० ३।३।२

३२ बृहदा० ५।३।१।

३३ मन एवास्यात्मा वाक् जाया प्राण प्रजा चक्षुर्मानस । बृहदा० १।४।१७ ।

३४ बृहदा० १।४।३ ।

३५ बृहदा० २।४।२।

३६ अस्य महती ननम्य नि ग्यामिनमेवम् यत् इतिहास पुराण ।॥ बृहदा० २।४।१०।

३७ छां० ४।६

३८ छां० ६।७

३९ ईशावास्य =

४० छां० ३।४

४१ छां० ३।१

४२ बृहदा० १।४।८

४३ बृहदा० १।४।७

४४ ऋग्वेद १०।१०१ पर १०१ । स्पष्टम्—छां० २।१।१२

४५ गोष्ट-गामरीत, यदिह वरे, वोन जिम्त वने,

गोन पुन्य कायते प्रथम दिवसे,

त्रिने त्रिने मेपदा । दिग्ग ववि रजोऽन्या ।

४६ निःश्वसम् = श्वासीयम् ।

आत्मश्रीडा, अन्तम-मिथुन एव आत्मानन्द से ही उपलब्ध होती है।^{१०} आत्मा की कामना जब लोकोन्मुख होती है तो वैराज की स्थिति आती है, उस समय सारा सारा ही उने प्रिय हो जाता है।^{१०}

यह आत्मपुरुष, यक्ष या कवि, स्मृतिजन्य और सर्जनात्मक कल्पना से सम्पन्न होने के कारण स्वयं प्रकाशमान है।^{११} वह अदृष्ट का भी द्रष्टा, अश्रुत का भी श्रोता, अमृत का भी मन्ता और अविज्ञात का भी विज्ञाता है।^{१२} उसके पास रय नहीं है, रय-योग्य पथ भी नहीं है, पर वह रय और पथ, दोनों की ही सृष्टि कर लेता है। वह निरानन्द को सानन्द, अमुद को मुद, और अप्रमुद को प्रमुद में परिवर्तित कर सकता है। वह मर-प्रान्तर में सरस पुष्करिणी का सृजन करने में सक्षम है। यही उसका कर्तृत्व है, इसीलिए उसे कर्ता कहा जाता है।^{१३}

कवि का आयतन हृदय है, लोक मन है और वह स्वयं ज्योतिर्मय है।^{१४} इस हृदय-आयतन का जिसे ज्ञान है वह जन-हृदय को भी पहचानता है। वह स्व-हृदय का लोक-हृदय से सामंजस्य स्थापित करने में भी समर्थ है। उसका हृदय लोक-हृदय और लोक-हृदय ही उसका अपना हृदय बन जाता है।^{१५} तभी तो कवि की हृदय रूपी वीणा की झकार, विश्व की हृदय-वीणा के स्वर मुखरित करती है। भाव के साधारणीकरण का बीज इसी में निहित है।

वाग्यज्ञ या वाणी की साधना में निरत कवि, जब अपने ही हृदय-आयतन की अनुभूतियों में मन-ग्राण से विभोर हो उठता है तब वह उत्क्रान्तदर्शी होता है। उस समय उसे इस बाह्य-लोक का कुछ भी दिखाई नहीं देता, कुछ भी मुनाई नहीं पड़ता, न कुछ जानता है, यह स्थिति ही भूमा है। जो वह भूमा है, वही मुख (आनन्द) है।^{१६} पुरुष-मन और जाया-बाक् का यह परस्परालिगन, प्रिय-स्त्री के आलिगन सदृश ही आनन्द-दायक है।^{१७} अनुभूति और अभिव्यक्ति के आलिगन का यह क्षण, एक प्रकार का वध्वन ही है। वह श्रेय और प्रेय के द्विविध रूपों में पुरुष को बाधता है, साधु केवल श्रेय का ही

१० छा० ७।२५

११ बृहदा० २।४।१

१२ श्वेताश्वतर—न तत्र सूर्यो भाति ६।१४ 'जहां न जाय रवि तहां जाय कवि'।

१३ बृहदा० ३।७।२३

१४ न तत्र रयान रययोग्या न पयानो भवन्ति अथ रयान् रययोग्यान् पथं सृजते, न तत्रानन्दा मुदं प्रमुदो भवन्ति। अयानन्दात् मुदं प्रमुदं सृजते, न तत्र वेदान्ता पुष्करिणी सवन्धो भवन्ति। अथ वेदान्तान् पुष्करिणीं भवन्ती सृजते, स हि कर्ता। बृहदा० ४।३।१०

१५ बृहदा० ३।६।१४

१६ बृहदा० ६।१।५

१७ अथ नान्यत्पश्यति नान्यच्छृणोति नान्यद्विजानाति न भूमा। छा० ७।२४। यो वै पया तन्पुण्यम्। छा० ७।२३

१८ बृहदा० ४।३।२१

वरण करता है, प्रेय का नहीं।^{५६} 'सर्वाणि भूतानि श्रेष्ठ्याय कल्पन्ते' (बृहदा०-५।१३।३) द्वारा उपनिषद्कार ने सारे प्राणियों के लिए श्रेष्ठता को ही एकमात्र लक्ष्य निर्धारित किया है। उच्चकोटि के काव्य के लिए इससे उत्तम लक्ष्य और कोई भी नहीं है। काव्य में जिस सत्य की अभिव्यक्ति होनी चाहिए, कभी कभी कवि, जान-बूझ कर उस पर कचन का आवरण डाल लेता है, उसकी सत्य-धर्म की दृष्टि निमीलित हो जाती है, तब उसे पूषन् से यह प्रार्थना करनी पड़ती है कि उसे अपावृत कर (कचन-लोभ से मुक्त कर) सत्य-दृष्टि प्रदान करे।^{५७}

उपनिषदों के उक्त उद्धरणों में आये हुए—वाक्, मन, प्राण, कवि, कर्ता, रस, सकल्प, छन्द, हृदय, मिथुनीभाव, कला, इतिहास, पुराण, कीर्ति, श्लोक, ऋतु-गीत, कल्पना-शक्ति, कवि-सामर्थ्य, लोक-हृदय से कवि-हृदय का सामंजस्य (साधारणीकरण), भूमा, भूमा-मुख, श्रेय-प्रेय एवं काव्य की सत्य-दृष्टि आदि—शब्द एवं उनकी साकेतिक व्याख्याएँ ठीक वे ही हैं जिनका उपयोग काव्य-सिद्धान्तों के प्रतिपादन एवं स्पष्टीकरण में किया जाता है। कवि, काव्य, काव्य-हेतु, काव्य-सिद्धान्त और काव्य-लक्ष्यों के निर्धारण में उपनिषदों की इन व्याख्याओं का प्रचुर प्रस्थल लिया गया है। उदाहरण के लिए राजशेखर के काव्य-पुरुष के वर्णन को प्रस्तुत किया जा सकता है।^{५८}

३. विवेचन के लिए व्याकरण द्वारा गृहीत काव्य-सम्बन्धी-शब्दावली

वाणी की विशेषताओं का सकेत वैदिक ऋचाओं, ब्राह्मणों, उपनिषदों तथा विविध सूत्र-ग्रन्थों में मिल जाता है। वाणी को आकार देने वाले शब्दों के शुद्ध रूप और उपयुक्त अर्थों में उनके प्रयोग की ओर सर्वप्रथम ध्यान निबद्धों, निस्वतों और प्राति-शास्त्रों के द्वारा दिया गया। वेदांगों की जो ६ विधायें विकसित हुईं, उनमें व्याकरणों ने शब्द, शब्द-शक्ति एवं अर्थ से उसके सम्बन्धों का विवेचन सबसे अधिक किया। ऐन्द्र, चान्द्र और सारस्वत आदि अनेक शब्द-शास्त्रों की परम्परायें प्रकाश में आईं। सर्वाधिक वैज्ञानिक और सक्षिप्त रूप पाणिनि के अष्टाध्यायी सूत्रों का रहा। देशज शब्दों के प्रयोगों को व्याकरण-सम्मत बनाने का प्रयत्न कात्यायन ने अपने वार्तिकों द्वारा किया, किन्तु पतञ्जलि ने उन्हें स्वीकार नहीं किया और पाणिनि के व्याकरण-सिद्ध रूपों पर ही अधिक बल दिया। पतञ्जलि का महामाष्य वैदिक और लौकिक संस्कृत की परंपराओं को जोड़ने वाली अन्तिम कड़ी है।

पतञ्जलि के समय तक पालि और प्राकृत जन-सामान्य के क्षेत्र की सीमा का

५६ कठ० १।२।१

५७ हिरण्येन पात्रेण सत्यस्थापिहितं मुखम्।

तत् त्वं पूषन् अपावृणु सत्य-धर्मोऽयं दृष्टये। बृहदा० ५।१५।१

तुलनीय-भाष्य ह्य परिणाम निरासा विद्यापति पदावली (बैनीपुरी) २५४।

५८ काव्य मीमांसा-तृतीय अध्याय।

अतिक्रमण कर साहित्य में भी प्रयुक्त होने लगी थी। बुद्ध के तीनों पिटक एवं जातक कथाओं का पर्याप्त प्रचार हो चुका था। लौकिक संस्कृत में भी रामायण और महाभारत का सृजन हो चुका था। पाणिनि के 'आम्बवती जय' काव्य का उल्लेख भी मिलता है।^{५६} पाणिनि ने स्वयं नट-सूत्रों के कर्ता शिलालिन् और कुशास्व का उल्लेख किया है^{५७}, किन्तु संस्कृत एवं प्राकृत में जिस प्रकार के काव्य-ग्रन्थों का विकास हुआ, उसका कोई सैद्धान्तिक रूप उस समय तक निर्धारित नहीं हुआ था। रामायण और महाभारत भी इतिहास-पुराण ही कहे जाते थे। शब्द-प्रयोग के विषयों (श्लेषों) की चर्चा करते हुए महाभाष्यकार पतञ्जलि ने जहाँ वेद, उपनिषद्, वाकोवाक्य, इतिहास और पुराण का उल्लेख^{५८} किया है वहाँ 'काव्य' का संकेत भी नहीं है। 'काव्य' शब्द या उसकी सिद्धि की वहाँ कोई चर्चा नहीं है। 'कविता' (कवितायै)^{५९} का उल्लेख अवश्य है और उसका 'कवि के भाव' के अर्थ में प्रयोग किया गया है। संभव है उस समय तक मुक्तक काव्य 'कविता' तथा प्रबन्ध काव्य 'इतिहास-पुराण' के अन्तर्गत परिगणित होते होंगे। 'संग्रह'^{६०} का उल्लेख भाष्यकार ने किया है, जिसका अर्थ टीकाकारों ने व्याडि कृत लक्षश्लोक-सरयक ग्रन्थ किया है।

उपनिषदों की भांति ही महाभाष्य भी कोई काव्य-शास्त्रीय ग्रन्थ नहीं है, परन्तु उसमें भी कुछ ऐसे निश्चित संकेत उपलब्ध होते हैं, जिनका प्रभाव काव्य-विवेचन की सरणि पर बहुत अधिक पड़ा है, ऐसे कुछ महत्त्वपूर्ण संकेतों का ही उल्लेख यहाँ किया जाएगा।

जो व्यवहार के समय शब्दों के प्रयोग में कुशल है वह अनन्त जय प्राप्त करता है, किन्तु वाग्योगवित् अपशब्दों से दूषित भी हो सकता है।^{६१} प्रकृति-अत्यय के विभाग से अर्थ-विशेष का बोध कराने वाली वाचा को जो जानता है वही वाग्योगवित् है।^{६२} जिस प्रकार उपनिषद्कार ने देवों को छन्द में प्रतिष्ठित किया, उसी प्रकार पतञ्जलि ने महान् देव-शब्द को मरणधर्मा मनुष्यों में।^{६३} शब्द नित्य है, शब्द का 'स्व' उसका अर्थ ही है।^{६४} द्रुष्ट शब्दों के प्रयोग से अर्थ-सिद्धि संभव नहीं है।^{६५} 'सिद्धे' शब्दार्थ

५६ काव्य भीमासा—नयः पाणिनये ।

५७ अष्टाध्यायी—४।३।१० तथा ४।३।१११ ।

५८ महाभाष्य, पृष्ठभाष्य १।१।१ का भाष्य

५९ महाभाष्य १।४।३० का भाष्य ।

६० महा० १।१।१ का भाष्य ।

६१ महाभाष्य १।१।१ पृष्ठ० पृ० ३३ (निर्णय सागर प्रस-प्रति) ।

६२ यही पृ० ३३

६३ यही, पृ० ४१

६४ महा० १।१।६ पृ० २४६

६५ महा० १।१।१ पृ० ३०

सम्बन्धों^{१६} की व्याख्या का इतना समझदर हुआ और शिष्ट जन-मानस पर इसका इतना गहरा प्रभाव पड़ा कि 'शब्द' का मात्पर्य 'व्याकरण-सिद्ध-शब्द' ही स्वीकार कर लिया गया और उपयुक्त अर्थ के भाव उभराने नित्य या नपूत सम्बन्ध स्वयंमिद समझा जाने लगा।^{१७} उन मान्यता का ही यह परिणाम हुआ कि आरम्भ के काव्य-शास्त्रियों ने 'शब्दादौ बालम्'^{१८} 'शब्दादौ महितं काव्यम्'^{१९} कह कर ही यह मान लिया था कि काव्य को परिभाषा पूर्ण हो गई। शब्द और अर्थ तथा इन दोनों के पारस्परिक सम्बन्धों का सम्भार उन्हें परपरा ने प्राप्त तथा मान्य था। अर्थ निश्चित करने की प्रक्रिया में महा-भाष्यकार ने शब्द-शक्तियों का भी भवेन किया है।^{२०} उन्होंने यह भी कहा है कि शब्द और अर्थ का सम्बन्ध बहुत कुछ लोभ पर निर्भर करता है।^{२१} शब्द-प्रयोगों में प्रयत्न करने वाले अप्रवीण तथा अधुनप्रयत्न भी प्रवीण हो सकते हैं।^{२२} यह श्रम्याम की अपेक्षा प्रतिभा की ओर मकेत है।

भाष्यकार ने विविध प्रसंगों पर ऐसे शब्दों का भी प्रयोग किया है, जो काव्य-विवेचन या उनके सिद्धान्त-निर्धारण में व्यवहृत हुए हैं, जैसे—उपगीत, प्रगीत, गान्य, प्रसन्नगीत, अभ्रमत्तगीत, भोग, मगल शक्ति, कला, अनुभव्य और कल्पना आदि।^{२३} यद्यपि ये शब्द काव्यालोचन में जिन अर्थों में प्रयुक्त हुए हैं, उन्हीं अर्थों में यहाँ नद्री हैं, पर द्युत्पत्ति की दृष्टि में ये उनके बहुत समीप हैं। 'द्युत्प शब्द' या 'अपशब्द' से शब्द-दोषों पर विचार करने की प्रेरणा मिली होगी। द्युत-संस्कृति दोष तो स्पष्टतः व्याकरण-विरुद्ध प्रयोग ही है।

४. आदि कवि बाल्मीकि के काव्य-सम्बन्धी विचार

बाल्मीकि के रामायण का आरम्भ उस शैली में हुआ है, जिसे आगे चल कर पौराणिक-शैली कहा गया। बाल्मीकि ने तब एव स्याध्याय-निरस्त-नारद ने यह पूछा कि इस दिव्य में अनेक उत्तम गुणों ने युक्त आदर्श चरित्र किसका है। नारद ने बाल्मीकि के नामने राम का आदर्श चरित्र मक्षेप में प्रस्तुत किया और उनके द्वारा सम्पादित महान् कार्यों की रूप-रेखा भी दे दी।^{२४} नारद के बसे जाने पर तमसा-तीरवर्ती वन-प्रान्तर में विहरण करते समय कारुणिक मुनि ने निष्ठुर निपाद के द्वाण से विद्व श्रौञ्च एव विसाप करती हुई श्रौञ्ची को देखा। उनका हृदय करुणाप्लावित

६६ वही, पृ० २६।

७० वही पृ० ६० 'बाग्यार्थिब सपुवती। रघुयश १।१

७१ ७२। आम्ह और खद्व की काव्य परिभाषाये।

७३ नमर्थ १६ विधि २।१।१ का भाष्य।

७४ लोभत १।१।१ का भाष्य, पृ० ६४

७५ वही, पृ० ७३।

७६ प्रष्टव्य—अमल पृ० ८२, ८३, ३०५, ३६, ३६, ४०५, ६१, ३५६ तथा ६१=। ३४,

३।१।१०७ और ४।२।१० का भाष्य।

७७ बाल्मीकि रामायण, वा० का० १।१-६८

हो उठा और उनके हृदय का शोक ही 'श्लोक' के रूप में फूट पड़ा। अनायाम शोकोद्भूत अपनी इस भाणी पर वाल्मीकि स्वयं चकित हो उठे। पादबद्ध, समान अक्षरों से युक्त और वीणा की लय से समन्वित इस प्रथम कविता को शोकोत्पन्न होने के कारण उन्होंने 'श्लोक' कहा और इसके अन्वया न होने का न्यय ही सहज आशीर्वाद भी दे दिया।^{१०६}

आश्रम में लौटने पर मुनि ध्यानमग्न हो गए। उसी समय बहा चतुर्मुख ब्रह्मा पथारे और मुनि की जिज्ञासा शान्त करते हुए उन्होंने धर्मात्मा, गुणवान् और बुद्धिमान् उस राम के चरित्र-वर्णन की सम्मति दी, जिसकी सक्षिप्त रूप-रेखा नारद ने प्रस्तुत की थी। यद्यपि नारद-वर्णित राम-कथा कुछ व्यक्त और कुछ अव्यक्त थी, पर ब्रह्मा ने यह सुकेत कर दिया कि अविविद भी, विदित हो जाएगा।^{८०}

श्रियाँ सहित बार-बार उस श्लोक के गाने पर मुनि के हृदय में वही शोक उमट आया और वे 'भावितार्त्वा' हो गए ।¹⁵ उन्होंने यह समझ लिया कि इसी भाव-निमग्नता में सम्पूर्ण रामायण-काव्य की रचना हो जाएगी । आरम्भ में मुनि ने काव्य-योजना के रूप में सौ श्लोकों की रचना की । ये सभी उनी अनुपपुच्छन्द में थे, जिसमें 'मा निपाद' श्लोक अभिन्यस्त हुआ था ।¹⁶

आदि काव्य की रचना के उक्त कारणों के वर्णन के उपरान्त, रामायण में यह भी कहा गया है कि रामचरित के अवगत अथ (रावण-वध-पर्यन्त) की कथा, जब वाल्मीकि ने पूरी कर ली तब उस पांड्य, गेय और माधुर्य-सम्पन्न काव्य को उन्होंने कुण और लव को वीणा पर श्रुतियों की गोष्ठी में गाने का आदेश दिया।¹³ इसे सुन कर वहाँ उपस्थित सभी ऋषि-मुनियों की आँखें भर आईं और उन्होंने गीत की मधुरता के साथ-साथ इलोको के वैशिष्ट्य की भी प्रशंसा की। मुनि वाल्मीकि द्वारा प्रणीत इस आख्यान को उन्होंने एक आश्चर्य, परवर्ती कवियों के लिए आधार तथा गीतों में श्रेष्ठ भीत कहा।¹⁴

रामायण की कुछ अन्य विशेषताओं का संकेत उत्तरकाण्ड में मिलता है। इन रामायण को दूसरी बार कुञ्ज-खेव ने राम के दरबार में पाया, जहाँ छन्दो-विद् भी थे और अनेक वर्गों के व्यक्ति भी उपस्थित थे। यही रामायण का मान

७८ मा निपाद प्रतिष्ठा त्वमयम शाश्वती सुमा ।

यत्कौन्ध मियुनादेकमवधौ काम मोहितम् ॥ रामा० १।२।१५

८६ भा० रा० ११२।१८

८० वही १।७।१२, ३०, ३३, ३५

८१ सही १।२।४१

८२ बर्हो ११२।४२

६३ रमै श्रु गार-वरुण-हाम्य-रोद्र-नयानकै ।

वीरादिभिश्च मयुक्त काव्यमेतदगायताम् ॥ वा० सू० १।४।६

८१ वा० रा० ११४१७६-७७

चौबीस[हजार श्लोक]वतलाया गया है।^{८५} उत्तरकाण्ड में ही उस लोकापवाद और लोक-भय का उल्लेख मिलता है, जिसके कारण राम द्वारा सीता का त्याग किया गया।^{८६} उत्तरकाण्ड अनागत का वर्णन है, अतः कवि द्वारा भावी घटनाओं का भी वर्णन सम्भव है, इसका संकेत मिलता है।^{८७} रामायण के अन्तिम सर्ग में कृति के श्रवण का फल निर्देश है। इसमें रामायण को आदि काव्य एवं आर्य कहा गया है। वैष्णव-भक्ति की भावना का सम्बन्ध भी रामायण से जोड़ दिया गया है।^{८८}

वाल्मीकि रामायण के इन प्रासंगिक कथनों को एक साथ रख कर देखने पर काव्य के सम्बन्ध में वाल्मीकि का एक निश्चित दृष्टिकोण और सिद्धान्त मूर्त हो जाता है—

करुणा हृदय की मूलवृत्ति है। कारुणिक हृदय ही सवेदन-शील हो सकता है, वही दूसरों के दुःख से प्रभावित और विगलित होता है। काव्योत्पत्ति के मूल में यह सवेदना ही कार्य करती है। हृदय को अभिभूत कर देने वाले दृश्य ही वे प्रेरक तत्त्व हैं, जिनसे काव्य का सृजन सम्भव होता है। भावितात्मा की स्थिति में ही स्मृतिजन्य और सर्वात्मक कल्पना सक्रिय होती है। वही अविदित को विदित और अनवगत को भी अवगत कर देती है। शब्द, भावों को आकार देने वाले साधन मात्र हैं।

कविता या काव्य का सगीत-तत्त्व ही उसे छन्दों में बाँधता है। छन्द, पाठ्य होते हैं और गेय भी, यह गेयता उनका शृंगार है। पाठ्य और गेय, दोनों प्रकार के छन्द, माधुर्य की अपेक्षा रखते हैं। यह माधुर्य काव्य के बाह्य-रूप में जितना आवश्यक है, उतना ही उसके अन्तः रूप में भी। काव्य में गीति-तत्त्व का समावेश, उसे मधुर और जन-मन-हारी बनाता है।

वाणी और भावों की सार्थकता काव्य के सृजन में ही सिद्ध होती है। आदर्श और वीर चरित ही काव्य के मुख्य वर्ण हैं। उस चरित के एकाक्ष दोष भी कवि द्वारा परिभाजित किए जा सकते हैं।

किसी भी काव्य के वास्तविक परीक्षक, सहृदय-पाठक और श्रोता ही हैं। यदि वे विद्वान् और छन्द-भर्मज्ञ हो तो और भी उत्तम हैं। इन काव्य-श्रोताओं के तीन वर्ग हैं—संसार से विरक्त कारुणिक मुनि, जन-साधारण तथा राज-सभा के विद्वान् और काव्य-भर्मज्ञ। उत्तम काव्य वही है, जो इन तीनों वर्गों के सहृदय-हृदय को प्रभावित कर उन्हें अश्रु-प्लावित कर सके।

८५ वा० रा० उ० ६४।२५-२६

८६ वही, उ० ६७।४

८७ वही १।३।३६

८८ सर्व पापात् प्रमुच्येत् विष्णुलोकं स गच्छति।

आदि काव्यमिदं त्वार्यं पुरा वाल्मीकिना कृतम् ॥ उ० १११।१५, १६-२५

काव्य का स्थायी भाव या उसकी आत्मा शोक या सवेदना ही है, उमी से रस की धारा प्रवाहित होती है। यह एक सवेदना ही नाना रूप ग्रहण कर शृ गार, हास्य, करुण आदि रसों की अभिव्यजना में समर्थ होती है, रस ही काव्य का प्राण या उसकी आत्मा है।^{६६} काव्य का अध्ययन 'वाग्-ऋपभत्व' के लिए आवश्यक है।

काव्य, सवेदनशील-हृदय का स्वतः-स्फूर्त उद्गार है। भाव ही उसका मूल्य तत्त्व है, शब्द केवल साधन मात्र हैं। काव्य का प्रयोजन वाणी की सार्यकता, आत्म-मुख, यश, और धीर-वरित का गान है। सहृदय-हृदय ही उसका परीक्षक है। रस ही काव्य की आत्मा है, उन रसों में भी करुण।^{६७}

रामायण आर्ष एव आदिकाव्य है। बहु परवर्ती कवियों और काव्यों के लिए आधार और आदर्श ग्रन्थ रहा है। दण्डी ने तो रामायण को ही आदर्श मान कर काव्य का लक्षण प्रस्तुत किया है। रामायण की कतिपय विशेषताओं का उल्लेख प० बलदेव उपाध्याय ने इस प्रकार किया है —

लौकिक सस्कृत में ध्वनित होने वाले सम अक्षरों से युक्त अनुष्टुप् का प्रयोग सर्वप्रथम वाल्मीकि ने ही किया। इसमें गुरु-लघु का निवेश नियमबद्ध था।^{६८} वस्तु-तत्त्व के वर्णन से ऋषित्व की प्राप्ति हो जाती है। कवि की कल्पना में दर्शन के साथ वर्णना का भी मनोरम सामञ्जस्य होता है, और इस कल्पना के जनक स्वयं महर्षि वाल्मीकि ही हैं। 'काव्य का जीवन रम्य है, काव्य का आत्मा रस है, इसे माहित्य-समार में तभी सीख लिया, जब आदि कवि की आदि कविता के रसामृत का उसने पान किया।' रामायण का ही विश्लेषण कर आलंकारिकों ने महाकाव्य का लक्षण प्रस्तुत किया है। वाल्मीकि समग्र कवि-समाज के उपजीव्य हैं।^{६९}

काव्य के स्वरूप-निर्धारण में वाल्मीकि के रामायण का महान् योगदान है। संदेश या दूत-काव्य का स्वरूप भी उसमें उपलब्ध हो जाता है। शृ गारिक काव्यों के लिए भी उसमें अनेक उपकरण जुटा दिये गए हैं।^{७०}

६६ काव्यस्यात्मा न एवायस्तथा वादिके पुरा।

श्रीचन्द्र विद्योमोत्य शोक श्लोकत्वमागत ॥ ध्वन्यालोक १।१२

६७ रामायणे हि करुणो रम्य । ध्वन्यालोक, उद्योत ४, पृ० २३७
भवभूति, उत्तर रामचरित में—एको रम्य करुण एव।

६८ सस्कृत माहित्य का इतिहास, पृ० ६६

६९ वही, पृ० ७५-७८

६९ द्रष्टव्य—रामायण के वज्रानुचरित, हनुमत्संदेश, विविध—विलाप-वर्णन कौशल्या और सीता के उपासक तथा चित्रकूट, हेमन्त, प्रायुट, शब्द एव यथा आदि के वर्णन और शृ गारिकता के लिए उत्तरकाण्ड का वयःसीमा सर्ग।

५. निष्कर्ष

काव्य-सिद्धान्तों को स्पष्ट रूप में प्रस्तुत करने वाला उपलब्ध प्रथम ग्रन्थ भरत-मुनि का 'नाट्य-शास्त्र' ही है। नाट्य-शास्त्र से पूर्व ही वाल्मीकि का रामायण निमित्त हो चुका था-। वैदिक-साहित्य में प्रसंगवश चर्चित शब्दावली है— वाक्, मन, यक्ष, प्राण, कवि, कर्ता, रस, सकल्प, छन्द, हृदय, मिथुनीभाव, कला, इतिहास, पुराण, कौति, श्लोक, ऋतु-गीत, कल्पना-शक्ति, कवि-सामर्थ्य, लोक-हृदय से कवि-हृदय का सामंजस्य, साधारणीकरण, भूमा, भूमा-सुख, श्रेय, प्रेय, काव्य की सत्य-दृष्टि आदि।

आदि कवि वाल्मीकि के रामायण में काव्य-सिद्धान्त-सम्बन्धी उपकरण एवं शब्दावली है—उत्तम काव्य-नायक के गुण, आदर्श-वीर-चरित, चरित-दोष, पाठ-फल तथा काश्चिक, शोक, श्लोक, पादवद्धता, गेय, शब्द की श्लोक-प्रवृत्ति, सरस्वती (वाणी), अविदित की अवगतता, भावितात्मा, अनुष्टुप् छन्द, पाठ्य, माधुर्य, श्रोता, प्रभावित-हृदय, अश्रु, आश्चर्य, गीतो का गीत, छन्दोविद्, कण्ठा, सवेदना, वाणी की सार्थकता, काव्य-सृजन की प्रेरणा, रस, सदेश, अलङ्कृति आदि।

व्याकरणों एवं पतञ्जलि के महाभाष्य में विवेचन के लिए गृहीत शब्दावली है— नाट्य-कर्ता, कविता, सग्रह, वाग्योगवित्, शब्द-देव, अर्थ-तत्त्व, शब्द-शक्ति, उपगीत, प्रगीत, ग्राम्य, प्रमत्तगीत, अप्रमत्त गीत, भोग, मगल, शक्ति, कला, अनुभव और कल्पना आदि।

विज्ञ-जनों में इस शब्दावली का प्रयोग तो होता ही था, वे इसके भीतर निहित अर्थों से भी परिचित थे। इस शब्दावली ने ही काव्य-शास्त्रीय विचारों की पूर्व पीठिका तैयार की, जिस पर आचार्यों एवं लक्षण-ग्रन्थकारों ने उत्तरोत्तर काव्य-तत्त्वों और उनके आधारभूत सिद्धान्तों को एक सुव्यवस्थित रूप दिया। स्वयं आदि आचार्य भरत मुनि ने नाट्य-शास्त्र की रचना करते समय पूर्व-परम्परा से प्राप्त इन विचारों को आदर के साथ ग्रहण किया और रस-सिद्धान्त की प्रतिष्ठा की। यह रस-सिद्धान्त सभी काव्य-सिद्धान्तों से प्राचीन है और इसके स्वरूप को स्पष्ट करने वाला भरत का नाट्य-शास्त्र वस्तुतः सभी परवर्ती काव्य-सिद्धान्तों का मूल-स्रोत एवं लक्षण-ग्रन्थों का वेद ही है। भरत मुनि ने रस-विवेचन के साथ-साथ अन्य काव्य-तत्त्वों का भी परिचय दिया है। युग-विशेष में जो काव्य-प्रवृत्ति प्रमुख बनो, उसे सिद्धान्त का महत्त्व प्राप्त हो गया। क्षेमेन्द्र (१२वीं शती) के समय तक भारतीय आचार्यों द्वारा ऐसे ६ काव्य-सिद्धान्तों की प्रतिष्ठा की जा चुकी थी।

राजद्वार ने काव्य-शास्त्र की उत्पत्ति के सम्बन्ध में एक रोचक कथा प्रस्तुत कर भगवान् शंकर को इसका प्रवर्तक माना है। उन्होंने ब्रह्मा को और ब्रह्मा ने देवताओं तथा ऋषियों को इस शास्त्र का उपदेश दिया था। अठारह उपदेशों ने अठारह वृषक्-वृषक् अधिकरणों की रचना कर इस शास्त्र को पूर्ण आकार दिया। भरत ने रस का, नन्दिकेश्वर ने रस का, घिषण ने दोष का तथा उपमन्यु ने गुण का सर्व-प्रथम निरूपण किया।^१ दण्डी ने पूर्व के आलंकारिकों में काव्य और ब्रह्मदत्त का भी नाम आता है। पाणिनी ने नट सूत्रकार वृणाद्य और गितालिन का उल्लेख किया है। शास्त्र ने उपमालकार का विस्तृत वर्णन किया है। इन तथ्यों से यह तो स्पष्ट हो जाना है कि कृति के रूप में या प्रसंगवदा काव्य-शास्त्र के विविध अंगों का विवेचन किया जाना था, किन्तु भरत के नाट्यशास्त्र को छोड़कर अन्य काव्य-शास्त्र-विवेचक नोटों में प्राचीन कृति इस समय उपलब्ध नहीं होती। अग्नि-पुराण में अलंकार-शास्त्र का एक रूप मिलता है, परन्तु उसे भरतपूर्व नहीं माना जाता। चौथी शती के शिलालेखों और पाष्यो में अलंकार-प्रयोग की बहुरी हुई प्रवृत्ति अलंकार-शास्त्र के प्रभाव की परिचायिका है।

नाट्यशास्त्रों के मामले में मुख्य विषय काव्य की आत्मा का विवेचन था। काव्य की आत्मा के अन्वेषण में ही भारतीय भाषाओं द्वारा विविध काव्य-मिद्धान्तों की प्रतिष्ठा की गई। कुछ भाषाओं द्वारा इन्हीं विभागों की पुष्टि की गई। ये मिद्धान्त निम्नलिखित हैं—

१ रस-मिद्धान्त—इसके प्रवर्तक भरत मुनि हैं तथा इसके पोषक आचार्यों में नन्देश्वर, नायक और अभिनव गुप्त मुख्य हैं।

२ चम्पार-मिद्धान्त—इसके प्रवर्तक का तो पता नहीं, किन्तु मुख्य भाषा में भाषा है जो उद्भूत नया शब्द का नाम समर्थकों में गिना जाता है।

१ काव्य-शास्त्र के अंगों का वर्णन पृ. १५४

२ चम्पार-मिद्धान्त का वर्णन पृ. १५५-१५६

३. गुण या रीति-सिद्धान्त—इसके प्रवर्तक तो वामन हैं, किन्तु पूर्व-व्याख्याता रणों को माना जाता है।

४. वक्रोक्ति-सिद्धान्त के प्रवर्तक कुन्तक हैं।

५. ध्वनि-सिद्धान्त—इनके प्रवर्तक आनन्दवर्धन और पोषक आचार्य अभिनव गुप्त हैं।

६. आश्रित्य-सिद्धान्त—इनके प्रवर्तक आचार्य क्षेमेन्द्र और पोषक आचार्य मम्मट हैं।

इन आचार्यों ने केवल काव्यात्म-विवेचन ही नहीं किया, अपितु काव्य के विविध अंगों पर भी विस्तृत प्रकाश डाला है। काव्य-सृजन की प्रेरणा से लेकर काव्य की आत्मा के निश्चयन तक जितने भी काव्य-शास्त्रीय विचार हो सकते हैं, उन सबकी अभिव्यक्ति विविध आचार्यों द्वारा की गई है। यहाँ उन पर एक बिह्वगम-दृष्टि ही डाली जा सकती है—

१. काव्य-रचना की प्रेरणा और प्रयोजन

भरत मुनि ने नाट्य-रचना की प्रेरणा के मूल में मनोरंजन को प्रमुखता दी है।^३ भामह ने काव्य-रचना की प्रेरणा के मूल में चतुर्वर्ग की सिद्धि, कलाओं में चतुर्ता तथा प्रीति और कीर्ति को प्रमुख माना है।^४ वण्डी ने महाकाव्य की रचना में चतुर्वर्ग-सिद्धि को ही प्रेरक तत्त्व माना है।^५ वामन ने प्रीति और कीर्ति के साथ अकीर्ति-विनाश की इच्छा को भी जोड़ दिया है।^६ रुद्रट कवि के साथ-साथ नायक की कीर्ति-विस्तार का भी सम्रावेश कर लेते हैं। धन-प्राप्ति, विपत्ति-नाश, असाधारण आनन्द और वाणी की सार्यकता को भी वे प्रेरक तत्त्व मानते हैं।^७

कुन्तक ने मुकुमार-क्रम से धर्मादि साधन के अतिरिक्त काव्य के प्रयोजनों में शयिजात-वर्ग का हृदयाह्लाद तथा अन्तश्चमत्कार का विस्तार जोड़ कर नवीनता उत्पन्न की है।^८ महिम भट्ट अव्य और दुष्य, दोनों प्रकार के काव्यों को विधि-निषेध ज्ञान का विधायक मानते हैं।^९

आचार्य मम्मट ने पूर्वाचार्यों द्वारा व्यक्त सभी प्रेरक काव्य-प्रयोजनों को एकत्र कर दिया है। इनकी दृष्टि में यश की प्राप्ति, सम्पत्ति-साधन, सामाजिक व्यवहार की

३ नाट्य-शास्त्र, १।११, १२

४ भामहलकार, १।२, ३

५ काव्यादर्श १।१५

६ काव्यालकार सूत्र वृत्ति १।१-२

७ काव्यालकार १।४, ६, ८, १३

८ वक्रोक्ति जीवित, १।३-५

९ व्यक्ति-विवेक, पृ० ६५-६६

शिक्षा, अकल्याण-नाश, आनन्दानुभव और कान्तामम्मित उपदेश काव्य-रचना के प्रयोजन हैं।^{१०} विश्वनाथ ने उक्त प्रयोजनों को ही गिना दिया है।^{११}

इन भारतीय आचार्यों द्वारा निर्दिष्ट काव्य-प्रयोजन हैं—१. मनोरजन, २. धर्म, सिद्धि, मृदु धर्मोपदेश, अधर्म-निवृत्ति, ३. अर्थ-सिद्धि या धन-लाभ, ४. काम-सिद्धि, ५. मोक्ष-सिद्धि, ६. कीर्ति, कीर्ति-विस्तार, अकीर्ति नाश और अमरत्व लाभ, ७. बाणी की सार्थकता, ८. अन्तश्चमत्कार का विस्तार, ९. प्रीति, आनन्दानुभव, आह्लादन, १०. कला-कुशलता, ११. विपत्ति-विनाश, रोग-मुक्ति, १२. लोक-वृत्त और विधि-निषेध का ज्ञान या शिक्षा, १३. परोपकार की भावना।

इन सभी प्रयोजनों को चतुर्वर्ग की सिद्धि के अन्तर्गत समाविष्ट किया जा सकता है। ये प्रयोजन कवि-निष्ठ भी हैं और पाठक या सहृदय-निष्ठ भी। इनमें से कुछ तो काव्य-नायक-निष्ठ भी हैं। उदाहरणार्थ, कीर्ति को ले लिया जाय। कवि को भी कीर्ति मिलती है और काव्य-मर्मज्ञ को भी, साथ ही काव्य के नायक की भी स्थाति में वृद्धि होती है। उदाहरणार्थ, रामचरित मानस या पृथ्वीराज रासो के कवि, पाठक और नायक को ध्यान में रखा जा सकता है।

२. काव्य के हेतु या साधन

आमह के मतानुसार कवि को काव्य-रचना के लिए शब्द, कोप-प्रतिपादित-अर्थ, छन्द, अलंकार, इतिहास-कथा, लोक-व्यवहार, युक्ति और कलाओं के ज्ञान के साथ-साथ दूसरों के निबन्धों को भी देखना चाहिए।^{१२} दण्डी ने नैसर्गिकी प्रतिभा, [बहुश्रुतता, अभ्यास और काव्यानुशीलन को काव्य का हेतु माना है।^{१३} वामन ने काव्य के साधनों की एक विस्तृत सूची दी है, जिसमें लोक-व्यवहार-ज्ञान, समस्त विद्याओं का ज्ञान, काव्य-ज्ञान, स्वाभाविक प्रतिभा और उद्योग रूप 'प्रकीर्ण' को मुख्य साधन कहा गया है।^{१४} इन्होंने निर्जन स्थान और रात्रि के चतुर्थ प्रहर को भी इनके साथ ही गिन दिया है। रूद्रट ने शक्ति (सहजा और उत्पाद्या प्रतिभा), व्युत्पत्ति और अभ्यास को नुन्दर काव्य के निर्माण का हेतु माना है और शाम्भू, लोक तथा कला के परिजान का समावेश व्युत्पत्ति में कर दिया है। इनके विचार से काव्याभ्यास का उपयुक्त स्थान सुजन-सुकवि का साम्निध्य ही है।^{१५} आनन्दवर्धन विशिष्ट प्रतिभा को

१० काव्य प्रकाश १।२

११ नाहित्य-वर्णन १।७

१२ काव्यालंकार १।६, १०, १५

१३ काव्यादर्श १।१०३, १०५

१४ काव्यालंकार सूत्रवृत्ति—१।३।१, ८, ९, १६

१५ काव्यालंकार १।१५-२०

ही कवित्व का बीज मानते हैं। यदि कवि में प्रतिभा-गुण है तो ध्वनि के आश्रय से काव्य के (वर्णनीय और रमणीय) अर्थों की कमी समाप्ति ही नहीं हो सकती।^{१६}

राजशेखर ने बुद्धि के तीन प्रकार—स्मृति, मति और प्रज्ञा—मानकर यह स्पष्ट किया है कि अनुभूत विषयों का स्मरण स्मृति से, वर्तमान विषयों का मनन मति से तथा नवोन्मेष भविष्य-दर्शनी प्रज्ञा से होता है। एकाग्रता, अनुशीलन और अभ्यास से भी कवित्व-शक्ति उत्पन्न होती है। प्रज्ञा को ही उन्होंने शक्ति कहा है, इसे वह प्रतिभा और व्युत्पत्ति से भिन्न मानते हैं। इनके विचार से शक्ति कर्तृरूप तथा प्रतिभा और व्युत्पत्ति कर्मरूप हैं। प्रतिभा काव्य-सामग्री प्रतिभासित करती है। प्रतिभा दो प्रकार की होती है, कारयित्री और भावयित्री। कारयित्री प्रतिभा, सहजा (जन्मजात), आहार्या (अभ्यासजन्य) और औपदेशिकी (उपदेश-प्राप्त) रूप से तीन प्रकार की होती है। भावयित्री प्रतिभा, भावक या आलोचक का उपकार करती है। कवि के लिए प्रतिभा और व्युत्पत्ति, दोनों की समान रूप से आवश्यकता होती है।^{१७}

मम्मट ने शक्ति, लोक-शास्त्र-काव्यादि का अवलोकन, निपुणता, किसी काव्यज्ञ से शिक्षा-प्राप्ति तथा अभ्यास को काव्य का हेतु कहा है।^{१८} अन्य परवर्ती आचार्यों ने प्रतिभा, व्युत्पत्ति और अभ्यास को मुख्य रूप से तथा अन्य हेतुओं को गौण रूप से चर्चा का विषय बनाया है। राजशेखर ने कवित्व की आठ माताओं का उल्लेख किया है, जिनमें इन हेतुओं के साथ स्वास्थ्य, उत्साह और दृढ़ता को भी गिन लिया है।^{१९}

३ काव्य और उसका स्वरूप

कवि की कृति ही काव्य है। कवि, सामान्य मानव प्राणी से विशिष्ट होता है। उसका हृदय अधिक संवेदनशील होता है और उसमें सूक्ष्म-निरीक्षण की शक्ति अपेक्षाकृत अधिक होती है। व्यक्तियों, दृश्यों एवं घटनाओं से प्राप्त अनुभूतियों के ग्रहण में तो वह समर्थ होता ही है, उन अनुभूतियों को प्रतिभा, व्युत्पत्ति और अभ्यास द्वारा वाणी के माध्यम से अभिव्यक्ति देने में भी सक्षम होता है। पदावली उसके संकेत पर नृत्य करती है। वह साधारण में असाधारण-व्यक्तिकार उत्पन्न कर सकता है। सृजनशील होने से वह कवि, मनीषी, स्वयम्भू आदि कहलाता है। ब्रह्म द्वारा निर्मित इस दृश्य-जगत् से भी मनोरम, वह भाव-जगत् की सृष्टि कर सकता है। उसकी सर्जनात्मक कल्पना, इस जगत् की कुरूपता एवं त्रुटियों को दूर कर उसे सुन्दर, मध्य एवं पूर्ण बना सकती है। ऐसे ही समर्थ कवि के जीवन के अन्यतम क्षणों

१६ ध्वन्यालोक १।५ और ४।६

१७ काव्य-मीमांसा—पृ० २४-३३

१८ काव्य-प्रकाश २।३

१९ काव्य-मीमांसा, पृ० १२१

की मधुर अभिव्यक्ति काव्य का स्वरूप ग्रहण करती है। अभिव्यक्ति के आकार, भाषा और शैली-भेद से इस काव्य के अनेक रूप हो सकते हैं, पर सभी में इस जगत् के भ्रान्त-क्लान्त मानव-मन को विश्राम देकर उसे अलौकिक आनन्द में निमग्नित कराने की क्षमता होती है। मानव-हृदय के उस अन्तर्तम क्षेत्र को भी रवि की वाणी अलौकिक कर सकती है, जहाँ रवि-अग्नि की गति नहीं है। काव्य के इस स्वरूप को प्रकट करने के लिए ही विविध आचार्यों ने इसे विविध परिभाषाओं में बाँधने का प्रयास किया।

४. काव्य की परिभाषा

भरत मुनि ने काव्य के अन्यतम अग्र दृश्य-काव्य को ध्यान में रखकर कहा है कि काव्य कोमल और ललित पदावली से सम्पन्न होना चाहिए। उसमें गूढ़ शब्दार्थ द्वारा क्लिष्टता न आए और सबके लिए सरलता से समझने योग्य हो। वह नधियों से सम्पन्न हो और उसमें रसदान की क्षमता होनी चाहिए। अग्निपुराण के अनुसार अभीष्ट अर्थ को व्यक्त करने वाली पदावली से सम्पन्न संक्षिप्त वाक्य ही काव्य है। उसमें अलंकारों का स्फुरण, गुण-युक्तता एवं दोष-विहीनता भी हो। आमह की दृष्टि में काव्य, शब्दार्थ सहित होता है। छन्द का भी यही मत है। बामन ने शब्दार्थ के साथ गुण और अलंकार को भी सम्मिलित कर लिया।^{२०}

इन परिभाषाओं में काव्य के मूल आचार शब्द और अर्थ को ही महत्त्व दिया गया और शब्द में गुण और अलंकारों की उपस्थिति तथा दोषों की अनुपस्थिति की अनिवार्यता स्वीकार कर सौन्दर्य और निरवयवता की ओर ध्यान दिया गया। आनन्दवर्धन के समय तक काव्य की आत्मा का अन्वेषण आरम्भ हो चुका था, अतः परवर्ती परिभाषाओं में अन्तःसौन्दर्य को ही स्पष्ट करने का प्रयास किया गया। आनन्दवर्धन ने गुण और भाव को प्रधानता देते हुए भी काव्य में प्रतीयमान अर्थ या व्यंग्य की उपस्थिति को अनिवार्य माना।^{२१} कुन्तक ने वक्रोक्ति को काव्य का प्रमुख तत्त्व मान कर आह्लादकरता को प्रधानता दी।^{२२} महिममट्ट ने रस की अभिव्यक्ति रखने वाले कवि-व्यापार को काव्य कहा।^{२३}

अन्य आचार्यों की परिभाषाओं में कोई नवीनता नहीं है।^{२४} जेम्स ने अथर्व

२० नाट्यशास्त्र १।१२३-२४, अग्नि पुराण ३३७/१, ६, ७, काव्यालंकार १।१६, छन्दालंकार और काव्यालंकार सूत्रवृत्ति १।१

२१ ध्वन्यालोक १।१ ३।४१, ४७

२२ वक्रोक्ति जीवित १।७

२३ व्यक्ति विवेक, पृ० ६५

२४ द्रष्टव्य-हेमचन्द्र काव्यानुशासन १।११, वाग्भट्टालंकार अ० १। प्रताप रत्नोदय, पृ० ४२, काव्य प्रकाश १।४, ८।६६, सरस्वती कलाभरण १।८

काव्य का स्थिरवर्ग औचित्य को माना।^{२५} विश्वनाथ ने रसात्मक वाक्य को काव्य कहा, माणिक्यचन्द्र ने इसी परिभाषा में श्रुति-सुगुदता जोड़ दी और जयदेव ने पूर्वाचार्यों द्वारा दी गई सभी विरोधताओं को एकत्र कर दिया।^{२६}

यदि इन परिभाषाओं को समन्वित रूप दे दिया जाय, तो कहा जा सकता है कि गद्य और श्रव्य के अविच्छिन्न सम्बन्ध में युक्त, श्रुति-सुगुद, सुसु-बोध्य, संक्षिप्त वाक्य काव्य कहलाता है, जिसका प्राण रस, अलंकार, ध्वनि, गीति, वक्रोक्ति या औचित्य है, अनौक्ति आनन्ददान जिसका लक्ष्य है तथा निर्दोष होने पर उसका भव्य रूप सामने आता है।

काव्यत्व का लक्ष्यपण पद-गद में वाक्य-वाक्य में करने के कारण काव्य की व्यापक प्रवृत्तियों का सामाजिक, धार्मिक, आर्थिक या राजनीतिक धरातल पर पैसा विवेचन न हो सका, जैसा आजकल होता है, परन्तु शैली एवं गठन को लेकर जितना सूक्ष्म-विवेचन संस्कृत के आचार्यों ने किया है, वैसा और उतना विवेचन उस समय तक किसी भी भाषा में नहीं हुआ है। आचार्य मम्मट ने ध्वनि-काव्य के १०४५५ भेद किए, पर इनका क्षेत्र वाक्य, शब्द और श्रव्य की सीमा तक ही रहा। अन्य सामान्य वाक्यों से चमत्कारपूर्ण वाक्य का लोकोत्तरत्व टूटना ही एकमात्र उद्देश्य दिखाई पड़ता है।

५. काव्य के भेद

काव्य के दो पक्ष हैं—अनुभूति और अभिव्यक्ति। अनुभूति को अभिव्यक्त करने के अनेक उपाय हैं। एक कवि या नाटककार अपनी अनुभूति को किस तरह सहृदय-हृदय तक प्रेषित कर उसे रसमग्न करता है, इसी पर उसके काव्य का आकार-प्रकार निर्भर करता है। अतः काव्य के जो अनेक रूप प्राप्त होते हैं, उनकी बहुविधता का मुख्य आधार, उनकी अभिव्यक्ति का आकार एवं उनकी विविध शैलियाँ हैं। कवि द्वारा व्यक्त अनुभूतियों का ग्रहण सहृदय किस इन्द्रिय से करता है, इस आधार पर श्रव्य और दृश्य भेद किए गए। दृश्य-काव्य का पूर्ण रसास्वादन तभी हो पाता है, जब रसमग्न पर वह अभिनीत हो। श्रव्य की रमणीयता के आधार पर श्रव्य-काव्य के उत्तम, मध्यम और अधर आदि भेद किए गए हैं। शैली के कारण गद्य, पद्य और चम्पू (गद्य-पद्य-मिश्रित) भेद किए गए। काव्य-वर्ण के आधार पर निबद्ध (प्रबन्ध) और अनिबद्ध (मुक्तक) भेद स्वीकृत हुए। इनके अनेक भेदों और उपभेदों की गणना संस्कृत के विविध आचार्यों द्वारा की गई है।^{२७}

२५ औचित्य विचार चर्चा १।४

२६ वाक्य रसात्मक काव्यम्। काव्य प्रकाश की संकेत टीका में माणिक्यचन्द्र, चन्द्रालोक १।७

२७ काव्य-भेदों के विस्तृत विवरण के लिए देखिए—चम्पू काव्य का आलोचनात्मक एवं ऐतिहासिक अध्ययन, पृ० १०-२७

६ काव्य के गुण

आचार्य भरत ने गुणों को दोषों का विपर्यय माना है।^{२८} गुण का लक्षण सर्वप्रथम वामन ने प्रस्तुत किया है। इनके मतानुसार काव्य के शोभाकारक धर्म ही गुण हैं और इनकी वृद्धि के हेतु अलंकार हैं। गुण नित्य हैं और उनके बिना काव्य की शोभा नहीं है। ये गुण ही अन्व और अर्थ के धर्म हैं। गुण, रस के आश्रित नहीं हैं, अपितु रस स्वयं कान्ति गुण के अंग हैं।^{२९} ध्वनिकार ने गुणों को रसाश्रित मान कर वामन से असहमति प्रकट की। मम्मट ने ध्वनिकार का नमयन करते हुए कहा कि आत्मा के शौर्यादि (गुणों) की भाँति अगोमूत रस के उत्कर्षकारी, अचल-स्थिति वाले धर्म भी गुण कहलाते हैं।^{३०} परवर्ती आचार्यों ने गुण का यही लक्षण स्वीकार किया है। समन्वित रूप से यही कहा जा सकता है कि 'गुण' काव्य के उन उत्कर्ष-सावक तत्त्वों को कहते हैं जो मुख्य रूप से रस के और 'गौण' रूप से शब्दार्थ के नित्य-धर्म हैं। इनका दान्तविक आधार रस ही है, परन्तु व्यञ्जक रूप में वर्ण-गुम्फ, समास तथा रचना आदि भी गुण के आधार हैं। रस-उपम के नाते गुण अपने सूक्ष्म रूप में चित्त-वृत्ति रूप हैं और न्यूल या नूत रूप में वर्ण-गुम्फ अथवा शब्द-घटना रूप हैं। द्रुति, दीप्ति, तथा व्यापकत्व नामक चित्तवृत्ति उसका आन्तर आधार-तत्त्व है तथा वर्णगुम्फ और शब्दगुम्फ बाह्य।^{३१}

भरत ने गुणों की सख्या दस मानी है—श्लेष, प्रसाद, समता, समाधि, माधुर्य, भोज, पद-सुकुमारता, अर्थव्यक्ति, उदारता तथा कान्ति। वामन ने गुण तो ये ही दस माने हैं, किन्तु प्रत्येक के दो भेद—शब्द गुण और अर्थ गुण—कर इनकी सख्या बीस बना दी। भोज ने गुणों की सख्या चौबीस कर दी और प्रत्येक के बाह्य, आन्तर और वैशेषिक, इन तीन भेदों द्वारा इन्हें बहतर बना दिया। इनके नये गुण हैं—उदानता, शैर्जीत्य, प्रेयम्, सुगन्धता, मौक्य, गाम्भीर्य, विन्तार, सक्षेप, नम्रतत्त्व, माधिक, गति, रीति, उक्ति तथा प्रौढि। इनके वैशेषिक गुण, दोष हैं, जिन्हें सहज स्वीकृति पर गुण मान लिया गया है। भामह ने केवल तीन गुणों का अस्तित्व स्वीकार किया और ध्वनिवादियों ने भी बालान्वादन की स्थिति में चित्त की तीन अवस्थाओं—द्रुति, दीप्ति और व्यापकत्व के आधार पर माधुर्य, भोज और प्रसाद गुण को ही मान्यता दी। मम्मट ने पृथ्वागत दस गुणों में माधुर्य, भोज और प्रसाद को स्वीकार कर शेष का अन्तर्भाव इन्हीं तीन में कर दिया।^{३२} माधुर्य को शृंगार, करुण और हास्य के लिए, भोज को वीर, वीरन्त तथा रौद्र के लिए और प्रसाद को सभी रसों के लिए उपयुक्त माना जाता है।

२८ नाट्य शान्त्र १६।१६

२९ काव्यालंकार सूत्रवृत्ति ३।१।१-३, १५

३० काव्य प्रकाश ८।१

३१ डा० मोन्द्र, हिन्दी काव्यालंकार सूत्रवृत्ति की भूमिका, पृ० ५८-६३, ६४

३२ काव्य प्रकाश ८।८

वर्णगुम्फ की दृष्टि से ट्वर्ग को छोड़ कर शेष सभी वर्ण तथा ह्रस्व स्वरो के साथ र, ण और अनुस्वार माधुर्यगुण-व्यञ्जक है। इसकी रीति वेदमी और वृत्ति उपनागरिका कहलाती है।

ओज गुण-व्यञ्जक टर्ग, वा, ष तथा र और इनसे सयुक्त अक्षर है। इसकी रीति गौडी तथा वृत्ति परुषा कहलाती है।

प्रसाद गुण के व्यञ्जक वर्ण हैं—य, र, ल, व, स, ह, समास-रहित पदावली उपयुक्त मानी जाती है। इसकी रीति पाचाली और वृत्ति कोमला कही जाती है। वर्णों का यह वर्गीकरण प्रयोग-बहुलता की दृष्टि से किया गया है, किसी भी गुण में अन्य वर्णों का प्रयोग वर्जित नहीं है।

७ काव्य के दोष

भारतीय आचार्यों ने काव्य-दोष से बचने का निर्देश किया है। दण्डी ने कहा है कि काव्य में रचमात्र दोष की भी अपेक्षा नहीं करनी चाहिए, क्योंकि एक छोटा सा कुण्ठ का दाग भी सुन्दर से सुन्दर शरीर को कुरूप बना सकता है।^{३३} भरत ने दोष की स्थिति को भावात्मक माना है।^{३४} रामह का विचार है कि विशेष स्थिति में दुष्ट-कथन भी शोभित होता है।^{३५} वाग्मन की दृष्टि में काव्य-सौन्दर्य के वस्तुगत होने से दोष भी वस्तुगत ही है। ये बाह्य रूप की विकृतियाँ मात्र हैं, आन्तरिक चित्तवृत्ति के उद्वेग नहीं हैं।^{३६}

ध्वनि-पूर्व काल में दोषों के वास्तविक आचार शब्द और अर्थ ही रहे, पर उत्तर ध्वनि-काल में रस-दोषों की भी गणना की गई। आनन्दवर्धन ने पांच रस-विरोधी तत्त्वों का उल्लेख किया है—(१) विरोधी रस के विभावादि का ग्रहण, (२) अन्य वस्तु का विस्तार से वर्णन, (३) असमय में रस समाप्ति या अतबसर में उसका प्रकाशन (४) रस पुष्टि के उपरान्त उसका पुन पुन उद्दीपन तथा (५) व्यवहार का अनौचित्य।^{३७}

मम्मट के अनुसार मुख्य अर्थ के विघातक कारणों को ही दोष कहते हैं।^{३८} इन्होंने सैंतीस शब्द-दोष, नेईस अर्थ-दोष और दस रस दोष गिनाए हैं।^{३९} इन सत्तर दोषों में पूर्ववर्ती आचार्यों द्वारा परिगणित सभी दोषों का समावेश हो गया है।

पद दोषों में श्रुति-कटु, च्युत-संस्कृति, अप्रयुक्त, असमर्थ, अप्रयुक्त, शाम्य आदि दोषों से कवि तो बचता ही है। इनमें सोलह पद-अयोग और इक्कीस वाक्य-प्रयोग की

३३ काव्यादर्श १।७

३४ नाट्यशास्त्र ७।६५

३५ रामहालकार १।५४

३६ हिन्दी का० सूत्र वृत्ति की भूमिका, पृ० ८२

३७ ध्वन्यालोक ३।१८-१९

३८ काव्य प्रकाश ७।४६

३९ वही सप्तम उन्मास।

दृष्टि से गिन गए हैं। अर्थ-दोषों का मूल्य आलोचक की दृष्टि से भी अधिक है। जब आलोचक किसी कविता या काव्य की असमताओं की ओर इंगित करता है तो वह वस्तुतः अर्थ-दोषों का उल्लेख करता है। जैसे—कवि अपने अभीष्ट अर्थ की पूर्ति नहीं कर सका है (अपुष्टार्थ)। उसका कथन दुरुह हो गया है (कष्टार्थ)। अर्थाभिव्यजन में परस्पर-विरोधी कथन आ गए हैं (व्याहृतत्व) आदि। यह प्रयोग ग्राम्य, अश्लील, लोक-विरुद्ध, सद्विषय, क्रम-विहीन और नियम-विरुद्ध है, इस प्रकार के कथन अर्थ-दोषों की ही अभिव्यक्ति करते हैं। स्पष्टतः प्राचीन आलोचना-पद्धति के स्वरूप-निर्धारण में पद, वाक्य, अर्थ और रस दोषों के निरूपण एवं अन्वेषण ने सर्वाधिक योग दिया है। किसी भी रचना में एक से अधिक दोष हो सकते हैं, पर काव्य की भव्यता तो उसकी दोष-रहितता में ही निगमती है।

८ काव्य सम्बन्धी अन्य विचार

भरत मुनि ने रसों के वण और देवता आदि का उल्लेख किया है।^{४०} वामन ने कवियों के दो प्रकारों का उल्लेख किया है—(१) श्रोत्रकी (बिबेकी) और (२) सङ्गानुवहारी (अवित्रकी)।^{४१} राजशेखर ने सारस्वत, धार्म्यासिक और औपदेशिक के रूप में तीन प्रकार के कवियों का उल्लेख किया है और सारस्वत को ही सत्कारी कवि माना है।^{४२} इसी प्रसंग में उन्होंने कुरुवि की भी चर्चा की है। कवि न होना अच्छा है, परन्तु कुरुवि नहीं होना चाहिए। कुरुविना करना दुष्ट के साथ मृत्यु-सदृश है।^{४३} भामह की दृष्टि में कुकाव्य की रचना में कवि उसी प्रकार निन्दा का पान करता है जिन्हा प्रचार एक पिता कुपुत्र उत्पन्न करके निन्दित होता है।^{४४}

धनजय के अनुसार काव्य, रसिक-परव होता है।^{४५} निरन्तर काव्याभ्यास में कवि ने वाक्यों में परिपक्वता आती है। पदों के प्रयोग में निर्भीकता या अभिसरिधता ही परिपाक है।^{४६} वाच्य शब्द का प्रयोग किया गया, यदि जयमें परिवर्तन की आवश्यकता न पड़े, तो यह भी पाक है। इसी तरह वाच्य और काव्य-पाक भी होने हैं। महान् या पूग-निर्माण-काव्य का निर्माता महारुवि और विविध भाषा, प्रबन्ध तथा रस में सिद्ध गति, कनिराज रहना है। आमु-रुवि अविच्छेदी बहलाना है। पूर्ववर्ती कवियों की रचनाओं की छाया पर काव्य-रचना करने वाला भविता रहलाता है।^{४७} कुन्तक ने

४० नाट्य शास्त्र ६।६०-६१

४१ भाव्यानाम भूतपति, १।२।१

४२ काम्य मीमांसा, आर्यामि शास्त्रशास्त्र की परम्परा, पृ० १३४-२६

४३ का. १, पृ० २०६

४४ व. कामशास्त्र १।११-१२

४५ रसशास्त्र ६।१८

४६ भाष्योत्तर शा. १।१० की परम्परा, काव्य मीमांसा, पृ० १३६-२६

न्यूनाधिक्य रहित शब्द और अर्थ के सुन्दर प्रयोग द्वारा मनोहारिणी स्थिति को उत्पन्न करना ही माहित्य का यथार्थ अर्थ माना है।^{४३}

इस प्रकार प्राचीन आचार्यों द्वारा रस के वर्ण, देवता, विविध प्रकार के कवि, कुकवि, कुकाव्य काव्य की रसिक-परिक्रमा, पात्र तथा साहित्य आदि पर भी विचार व्यक्त किए गए हैं।

६ रस-सिद्धान्त

‘रस’ शब्द का प्रयोग विविध अर्थों में वैदिक महतिाओं में भी मिलता है।^{४४} कवि और काव्य के प्रसंग में भी रस का उल्लेख मिलता है।^{४५} छतपय ब्राह्मण में ‘छन्द-रस’ को सभी रसों में उत्कृष्ट कहा गया है और उसकी सरसता को इष्ट-सिद्धि का कारण माना गया है।^{४६} रस से युक्त होकर स्वयं प्रजापति ने वेदत्रयी में रस का आधान किया। मामवेद को सब वेदों का रस माना गया है।^{४७} तैत्तिरीय उपनिषद् में परमात्मा को रस-रूप कह कर उसे आनन्द का मूल कारण माना गया है।^{४८}

यद्यपि वैदिक-साहित्य में रस-भेदों का स्पष्ट उल्लेख नहीं मिलता, किन्तु शृगार, हास्य आदि शब्द अपने मूल स्थायीभाव से सम्बद्ध अर्थों में ही प्रयुक्त हुए हैं।^{४९} इसी वैदिक पृष्ठ-भूमि पर आचार्य भरत मुनि ने रस-सिद्धान्त की प्रतिष्ठा की है। वे ही रस-सिद्धान्त के प्रवर्तक और आदि आचार्य माने जाते हैं। उन्होंने ही रस को सबसे ऊपर प्रतिष्ठित किया।^{५०} रस शब्द की व्युत्पत्ति अनेक प्रकार से की जाती है, किन्तु काव्य में इसका अर्थ आस्वाद ही ग्रहण किया जाता है।^{५१}

भरत मुनि के मतानुसार विभावादिकों से व्यञ्जित तथा नाना भावाभिव्यक्तियों या अभिनयों से सम्बद्ध स्थायी का ही सहृदय आस्वाद करते हैं, अतः भावों से ही रस की निष्पत्ति होती है। इस निष्पन्नता को आधार बना कर ही उन्होंने रस की परिभाषा प्रस्तुत करते हुए कहा कि विभाव, अनुभाव, सचारी आदि नाना भावों के संयोग

४३ बभ्रुक्ति जीवित १।१७

४४ ऋक् ६।४।२२, ८।३।२०, ३।४८।१, ६।४७।३, साम ६।५।३, ६।१६।१, अथर्व १।८।१।४८

४५ ऋक् ६।८।४।३

४६ छन्दमा रसो लोकानप्येष्यति । ऋत० १।२।४१।८, ४।३।२।३

४७ शत० १०।१।१।१, ४-६

४८ तैत्ति० २।७

४९ शृगार—ऋक् १।१६३।६ (तुलनीय-नाट्यशास्त्र का शृगार, अध्याय ६), हास्य-ऋक् १।१६६।२, कथन-ऋक् १।१००।७, वीर-ऋक् १।३०।५, भय-ऋक् १।४०।८ अद्भुत-ऋक् ४।१४२।१०, और रौद्र-ऋक् १०।३।१

५० नहि रमादूते कश्चिदर्थं प्रवर्तते । नाट्यशास्त्र ६।३१

५१ रसं घातु आस्वादनं और स्नेहनं अर्थ में है।

ने रस की निष्पत्ति होती है।^{१८} रस-निष्पत्ति में विभाव कारण, अनुभाव कार्य तथा नचारी या व्यभिचारी भाव महकारी कहलाते हैं। इन्हीं के द्वारा व्यक्त या निष्पन्न स्थायीभाव रस बनते हैं।^{१९}

भरत ने रस की चर्चा नाटको के प्रसंग में की है। जिमने अभिनवाश्रित बहुत ने अयं व्यजित होने हैं, वह विभाव है।^{२०} विश्वनाथ ने अव्य-काव्य के प्रसंग में स्थायी भावों को उदबुद्ध करने वाले कारणों को विभाव कहा और आलम्बन तथा उद्दीपन रूप में उनका परिचय दिया।^{२१} विभाव के द्वारा उदबुद्ध स्थायी भाव जिसके द्वारा अनुभाव के विषय बनते हैं, उन्ने अनुभाव कहते हैं। अनुभाव हृदय-स्थित भावों के बोधक होते हैं। स्तम्भ, श्लेघ, रोमाच, स्वरस्य, कम्प, विवर्णता, अश्रु और प्रलय नात्विक भाव माने जाते हैं।^{२२} अनुभाव तो अभिनय-माध्य है, परन्तु सात्विक भावों की अभिव्यक्त तब तक मन्व नही है, जब तक भुव-दु जादि में प्रभावित अन्तःकरण की अनुकूलता न प्राप्त हो जाय। भरत ने इसे 'मन प्रभव.' कहा है। यद्यपि आचार्य मम्मट और विश्वनाथ ने सात्विक भावों को भी अनुभाव के अन्तर्गत माना है,^{२३} किन्तु क्रोध के उत्पन्न न होने पर भी नौहें टेढ़ी की जा सकती हैं, पर कम्प, रोमाच आदि सात्विक भावों का अभिनय मनोनिवेश के अभाव में मन्व नही है। अश्रुपात के लिए मन को किनी दुःख विरोध की अनुभूति में पूर्णतः डुबा देना आवश्यक है। मनोनिवेश का स्थिति-भेद ही अनुभाव और नात्विक भाव के मध्य अस्पष्ट रेखा खींचता है।

नचारी भावों की स्थिति अनियत होती है। ये स्थायी भाव के उपकारक होते हैं और उपकार करने के बाद वैसे ही विलीन हो जाते हैं, जैसे ममुद्र में क्लोल।^{२४} आचार्यों ने इनकी नट्या तैतीन गिनाई है—निर्वेद, न्लानि, शका, अनूया, मद, श्रम, आलस्य, दैन्य, चिन्ता, मोह, स्मृति, चैर्य, ब्रीडा, चपलता, हर्ष, आवेग, जडना, गर्व, विपाद, आँलुवन, निद्रा, अपम्मार, मुप्न, प्रबोध, अनपं, अवहित्य, उग्रता, मति, व्याधि, उन्माद, मरण, प्राण और वितर्क।

भोज और हेमचन्द्र ने कई अन्य सचारियों की गणना की है।^{२५} रामचन्द्र ने इनसे भी अधिक सचारी भावों का उल्लेख किया है। इन्होंने स्थायी तथा अनुभावों को भी परिम्यति के अनुकूल व्यभिचारी कहा है।^{२६} भोज के अनुनार भी न तो घाठ

१६ नाट्यशास्त्र ६।३२-३३ 'विभावान् भावव्यभिचारिणो ग्राह्यनिष्पत्ति'

१७ ४।० प्र० ४।१३-३८

१८ नाट्यशास्त्र ७।४

१९ नाट्यशास्त्र ३।१६

२० नाट्यशास्त्र ६।२७, दशरूप ४।४-६

२१ नाट्यशास्त्र ३।११

२२ दशरूप ४।३, नाट्यशास्त्र ३।३

२३ मन्वनी ब्रह्मरूप ४।१६-१७, ४।१८-१९, ४।१९-२०, ४।२०-२१

२४ नाट्यशास्त्र ४।१६-१७, ४।१८-१९

स्थायी हैं न आठ सात्विक, न तैंतीस व्यभिचारी, क्योंकि इन उनचास भावों में कोई भी भाव, कभी स्थायी, कभी व्यभिचारी और कभी सात्विक हो सकता है, अतः अवस्था-विशेष में सभी व्यभिचारी होते हैं।^{६४} अभिनव गुप्त को स्थायी का व्यभिचारित्व तो मान्य है, परन्तु व्यभिचारी भावों का स्थायित्व मान्य नहीं है।^{६५}

भानुदत्त ने छल को सचारी भावों में गिना है,^{६६} जिसे देव कवि की विशेषता मानी जाती है। रूप गोस्वामी ने उक्त तैंतीस सचारी भावों के अतिरिक्त तेरह अन्य साधारण तथा रस-विशेष के कुछ और असाधारण सचारी भावों की गणना की है।^{६७}

व्यभिचारी भावों को न्यायित्व प्राप्त होता है या नहीं, यह एक मनोवैज्ञानिक प्रश्न है, और विवेचन-परम्परा में विविध आचार्यों ने भिन्न-भिन्न मत प्रकट, किए हैं।^{६८}

(क) स्थायीभाव

जीवन में प्राप्त अनुभव भले ही क्षणिक हों, पर उनके सत्कार स्थायी होते हैं। इसी सत्कार को वासना कहते हैं। उद्बोधक सामग्री के उपलब्ध होते ही यह जाग्रत हो जाती है। जाति, देश और काल के व्यवधान इसके जागरण में बाधक नहीं होते।^{६९} इसी सम्कार या वासना को स्थायीभाव कहते हैं। यह स्थायीभाव विरुद्ध या अविरुद्ध भावों से बिना विच्छिन्न हुए दूसरे भावों को आत्मसात् कर लेता है। भावों में स्थायीभाव महान् होता है।^{७०} भरत ने आठ—रति, हास, शोक, क्रोध, उत्साह, भय, जुगुप्सा और विस्मय—स्थायी भावों का उल्लेख किया और स्पष्ट किया है कि विभाव, अनुभाव और सचारी भावों के संयोग से स्थायी भाव आम्वाद्य बनते हैं और क्रमशः शृंगार, हास्य, करुण, रौद्र, वीर, भयानक, वीर्य और अद्भुत कहलाते हैं।^{७१} इन रसों का काव्य के प्रसंग में भी विवेचन हुआ और आगे चल कर निवेद (तत्त्वज्ञानजन्य) को भी स्थायी भाव मान कर 'ज्ञान्त' नामक नवम रस स्वीकार कर लिया गया।^{७२}

६५ शृंगार प्रकाश, पृ० ११, अभिनव भारती पृ० ३४५

६६ अभिनव भारती, पृ० ३४२

६७ रस तरंगिणी, पृ० १२६

६८ भक्ति रसामृत सिन्धु, दक्षिण विभाग ५।७५-७६

६९ द्रष्टव्य—छन्दोमकर १२।४, छद्म मट्ट, शृंगार तिलक १।१४, व्यक्ति विवेक, पृ० १३, सरस्वती कलाभरण ५।२३, रस तरंगिणी, तरंग ५, साहित्य दर्पण ३।१८-२३

७० योगसूत्र ५।१०

७१ दशरूपक ४।३४

७२ नाट्यशास्त्र ६।१७, १५

७३ काव्य प्रकाश ५।३५

(ख) रसो की सख्या

१ शृगार—इसके नायक-नायिका आलवन, उपवन, ऋतु, चद्रादि उद्दीपन, भ्रू-विक्षेप, कटाक्षादि कायिक तथा स्वेद, रोमाच आदि सात्विक अनुभाव हैं। लज्जा, भ्रौत्सुक्य आदि सचारियो से परिपुष्ट रति स्थायीभाव का आस्वाद शृगार रस है। यह सयोग और विप्रलम्भ दो प्रकार का होता है तथा इनके अनुभाव और सचारी दूसरे से भिन्न होते हैं।^{१४}

२ हास्य—विकृत वेषधारी आलवन, लौल्यादि, उद्दीपन, प्रलापादि अनुभाव और श्रम आदि सचारी भाव हैं। इनसे पुष्ट हास स्थायीभाव हास्य रस बनता है। हास्य दो प्रकार का होता है—आत्मस्थ और परस्थ। दोनों के ही स्मित, हसित, विहसित, उपहसित, अपहसित तथा अतिहसित भेद होते हैं। स्मित, श्रेष्ठ हास्य है।^{१५}

३ करुण—घन, स्वजन आदि का विनाश आलम्बन, उनके गुण आदि उद्दीपन, अभ्रुपात, वैवर्ण्य आदि अनुभाव, निर्वेद, म्लानि, ईर्ष्य आदि सचारी भावों से परिपुष्ट शोक स्थायीभाव का आस्वाद करुण रस है।^{१६}

४ रौद्र—शत्रु आलम्बन, उसके द्वारा किये गए अपकार उद्दीपन, ताडनादि अनुभाव तथा गर्व, आवेग आदि सचारी भाव हैं। कोव स्थायीभाव का रस ही रौद्र रस है।^{१७}

५ वीर—युद्धवीर, दानवीर आदि के पृथक्-पृथक् आलवन हैं। इनके क्रमशः शत्रु, विद्वज्जन, दीन आदि आलवन हैं। अपकार, गुण, कष्ट आदि उद्दीपन, शौर्य, दान, दया आदि अनुभाव, आवेग, हर्ष, चिन्ता आदि सचारी हैं। स्थायीभाव उत्साह है और उसका आस्वाद वीर रस है।^{१८}

६ भयानक—हिंसक आलवन, विकट कर्म उद्दीपन, कम्पन, पलायन, वैवर्ण्य आदि अनुभाव तथा आवेग, त्रास अपस्मार आदि सचारी हैं। भय रूप स्थायीभाव का परिणाम भयानक रस है।^{१९}

७ वीमत्स—मलिन वस्तुएं आलवन तथा दुर्गन्ध आदि उद्दीपन हैं। उद्वेजन, रोमाच आदि अनुभाव तथा आवेग, म्लानि आदि सचारियो से परिपुष्ट जुगुप्सा रूप स्थायीभाव का आस्वाद वीमत्स रस है।^{२०}

७४ नाट्यशास्त्र ६।४७

७५ वही ६।४८-६९

७६ वही ६।६२

७७ वही ६।६४

७८ वही ६।६७

७९ वही ६।६९

८० वही ६।७२

८ अद्भुत—दिव्य-दर्शन, माया या विस्मय-जनक कर्म आलवन एव उद्दीपन हैं। अपलक-दर्शन, रोमाच आदि अनुभाव, आवेग, सुप्त आदि सञ्चारी है। इनसे परिपुष्ट विस्मय स्थायीभाव अद्भुत रस बनता है।^{८१}

भरत मुनि द्वारा प्रतिपादित इन आठ रसों के अतिरिक्त बाद में कुछ और रसों को भी मान्यता प्राप्त हो चुकी है।

९ शान्त रस—तत्त्व-ज्ञान के कारण मिथ्या रूप से ज्ञात ससार आलवन, तपोवन आदि उद्दीपन, सम-दर्शन आदि अनुभाव तथा मति, धैर्य, हर्ष आदि सञ्चारी है। तत्त्वज्ञान-जनित निर्वेद या शम इसका स्थायीभाव है।^{८२}

१० वत्सल रस—विवशनाथ ने वत्सल में भी चमत्कार होने के कारण उसे रस माना है। पुत्र, पुत्री, अनुज आदि आलवन हैं, उनकी चेष्टा, विद्या, शौर्य आदि उद्दीपन तथा आलिंगन, पुलक आदि इसके अनुभाव हैं। अनिष्ट की शका हर्ष आदि सञ्चारी से परिपुष्ट वात्सल्य रूप स्थायीभाव वत्सल रस में परिणत होता है।^{८३}

११ भक्ति रस—भगवान् और उनके बल्लभ रूप आलवन, उनके गुण, चेष्टा, प्रसाधन आदि उद्दीपन, नृत्य-गीत, नेत्र-निमीलन आदि अनुभाव, रोमाच आदि सात्विक भाव तथा निर्वेद आदि सञ्चारी है, इनसे परिपुष्ट भगवद्-रति रूप स्थायीभाव से साक्षात् परमानन्द स्वरूप भक्ति रस अभिव्यक्त होता है।^{८४}

रसों की सख्या के सम्बन्ध में प्राचीन आचार्यों में पर्याप्त मतभेद है। अभिनव गुप्त के समय तक ६ रस स्वीकृत हो चुके थे। इनसे पूर्व ही उद्भट ने नाट्य में ६ रसों को मान लिया था।^{८५} रुद्रट शान्त रस का स्थायीभाव सम्यग्ज्ञान को मानते हैं।^{८६}

वस्तुतः मुख्य ६ रसों के अतिरिक्त जिन अन्य रसों की चर्चा की जाती है, वे सर्वभान्य रस नहीं हैं। उनके स्थायी भावों के सम्बन्ध में भी मत-साम्य नहीं दिखाई पड़ता। रूप गोस्वामी ने भक्ति रस को इतना महत्त्व दिया कि प्रमुख ६ रसों को भी उसी में सहित कर दिया।^{८७} अभिनव गुप्त ने भक्ति रस को शान्त में ही सम्मिलित कर लिया है। वे प्रीति, स्नेह, वात्सल्य आदि को स्थायी भाव ही नहीं मानते। हेमचन्द्र

८१ वही ६।७५

८२ साहित्य दर्पण ३।२३२-३३

८३ वही २।२३५

८४ भक्ति रसामुख सिन्धु, दक्षिण विभाग १।५-६

८५ अभिनव भारती, पृ० २६६-६७, ३३६-४१, काव्यालङ्कार सार संग्रह ४।४

८६ रुद्रटसंस्कार १६।१५

८७ भ० २० सि० सहरी १।७ उ० वि०

भी इन्हे भाव के रूप में ही आन्वाद्य मानते हैं, रस के रूप में नहीं।^{१८} मम्मट, शांडेय और घनजय इसी मत के हैं।

रसों की मत्था बढाने वालों में भोज, रामचन्द्र, गुणचन्द्र, हरियाल देव, नानुदत्त आदि हैं।^{१९} रुद्रट के दृष्टिकोण से यदि आत्वाद्य होने के कारण ही कोई स्थायीभाव रसत्व प्राप्त करता है, तो सभी सचारी भाव अपनी प्रवृत्ति में रसत्व प्राप्त कर सकते हैं। नमि साधु ने रुद्रट के विचारों की व्याख्या करते हुए कहा है कि कोई भी मनोभाव रसत्व प्राप्त कर सकता है। भोज ने 'शृंगार-प्रकाश' में इस विचार की पुष्टि करते हुए विस्तृत विवेचन किया है।^{२०} रस-ध्वनि के विवेचन के प्रसंग में आचार्य मम्मट ने यह स्वीकार किया है कि रसों के अनन्त भेद हो सकते हैं, परन्तु सब में रस को सामान्य मान कर उसका एक ही भेद माना।^{२१}

रस-विवेचन की द्विविध गति रही। एक ओर तो उसकी नव्याएँ बटाई गईं और दूसरी ओर किसी एक रस को मुख्य मान कर दोष रसों का उन्नी में अन्तर्भाव किया गया। एक ओर किसी भी प्रकार के मनोभाव को प्रकर्ष की स्थिति में आत्वाद्य मान कर उसे 'रस' का नाम दिया गया और दूसरी ओर ६ रसों के अन्तर्गत ही सब को समाविष्ट करने की प्रवृत्ति बनी रही।

(ग) रस निष्पत्ति और रसानुभूति

भरत मुनि के रस-सूत्र की व्याख्या में एक विद्याल साहित्य तैयार हो गया है। स्वयं भरत ने इसे स्पष्ट करते हुए कहा है कि जिस प्रकार नाना व्यञ्जन, औषधि और द्रव्य के संयोग से भक्षुर, अम्ल आदि ६ रसों की निष्पत्ति होती है, उसी प्रकार विभाव, अनुभाव, सचारी आदि नाना भावों के संयोग से रस-निष्पत्ति होती है। इन्हीं के संयोग ने स्थायीभाव रसत्व प्राप्त करते हैं। आन्वाद्य ही रस है। विविध भावों के अभिनय से व्यञ्जित स्थायीभावों का आन्वाद्य सहृदय दर्शक करते हैं।^{२२} रूपको के प्रसंग में आलोकन जितना अपेक्षित है, उससे कम नहीं तो उतने ही अपेक्षित हैं, रस-संज्ञा, कायिक, वाचिक और सात्त्विक अनुभाव (इनका अभिनय) तथा सचारी भाव। ये ही स्थायीभावों को सहृदय के आन्वादन योग्य बनाते हैं, इनके संयोग से ही रस-निष्पत्ति होती है। भरत अपने विचारों में अस्पष्ट नहीं हैं।

१८ भविष्य भारती, पृ० ३४१, काव्यानुशासन, पृ० ६०

१९ न० क० ३।१६४, नाट्य दर्पण पृ० १६३, संक्षेपमुद्राकर ४३, रस तरंगिणी-भाष्यारण।

२० रुद्रटालकार १२।४, नमि साधु की व्याख्या, शृंगार प्रकाश १।११-१२

२१ नाट्य प्रकाश ४।१३

२२ नाट्यशास्त्र ६।३०-३३

अव्य-काव्य में आलवन, उद्दीपन, अनुभाव, सात्विक और सचारी वर्ण होते हैं, दृश्य नहीं, फिर भी वर्णन में जितना ही इनका विम्ब स्पष्ट होता है और दर्शक नहीं, पाठक के मानस-पटल पर वह उभरता है, हृदय को रसानुभूति की तन्मयता की ओर अग्रसर करता है। सबकी उपस्थिति से रस-निष्पत्ति वहा भी पूर्ण होती है।

‘रस-निष्पत्ति’ को आधार बनाकर भट्ट लोल्लट ने एक नई व्याख्या की। इनकी दृष्टि से साक्षात् रस की उत्पत्ति तो मूल पात्रों में होती है। अनुकर्त्ता (नट आदि) में उसकी प्रतीति होती है, जिसे देखकर सामाजिक को भी आनन्द मिलने लगता है। यह प्रतीति, श्रुतिका में रजत की प्रतीति सद्गुण होती है। मूलपात्र के हृदयस्थ भावों के साथ सामाजिक के हृदयस्थित भावों का किसी प्रकार का सम्बन्ध न होने से सामाजिक में रसानुभूति सम्भव नहीं हो सकती है, यही त्रुटि इसमें है।^{६३}

शकुन्तल के मतानुसार विभाव, अनुभाव और सचारी के संयोग से अनुमाप्य-अनुमापक भाव-सम्बन्ध द्वारा रस की निष्पत्ति अर्थात् अनुमिति होती है। इन्होंने ‘चित्र-तुरग’ न्याय का उल्लेख किया है। चित्र में तुरग न यथार्थ है न मिथ्या, न उसमें संशय है न सादृश्य, फिर भी तुरग का अनुमान हो जाता है। नट के अभिनय द्वारा कारण, कार्य और सहकारी स्वाभाविक लगने लगते हैं, अतः इनके साध्य-साधक भाव से स्थायी भावों का अनुमान होता है। यही रसानुमिति रस-निष्पत्ति है। अनुमिति परोक्ष-ज्ञान है, अतः वह अपरोक्ष अनुभूति प्रदान करने में समर्थ नहीं है। प्रत्यक्ष-ज्ञान ही चमत्कार-जनक होता है। अनुमान के अभाव में भी सहृदय रसास्वादन करता है। शकुन्तल के मत में ये त्रुटियाँ हैं।

भट्ट शकुन्तल और भट्ट लोल्लट के मतों का खंडन भट्टनायक ने किया। इन्होंने अभिव्यक्ति का भी निराकरण किया है। इनका कथन है कि अभिव्यक्ति तो पूर्व-सिद्ध वस्तु की ही हो सकती है, जबकि रसानुभूति अपने अनुभव-काल से पूर्व या पश्चात् अपना अस्तित्व नहीं रखती।^{६४} इनके मतानुसार काव्य के विलक्षण शब्दों का अभिधा से अर्थज्ञान होता है, भावकत्व व्यापार से उस अर्थ का साधारणीकरण होता है और भोजकत्व व्यापार द्वारा सहृदय उसका आस्वादन करता है। यह भोग अथवा आस्वाद, अनुभव और स्मृति रूप यथार्थ-ज्ञान से विलक्षण सत्त्वोद्भूत-कजन्य होता है। यह परब्रह्मास्वाद-सहोदर एवं आनन्दमय होता है।^{६५}

अभिनव गुप्त ने भावकत्व और भोजकत्व व्यापारों को परस्पर-विरुद्ध और अनावश्यक मान कर यह स्पष्ट किया कि एक ही व्यंजना-व्यापार से साधारणीकरण

६३ प्रत्यक्षमेव ज्ञान चमत्कारजनक नानुमित्यादि। ध्वन्यालोचन ३-१-६३

६४ ध्वन्यालोचन २।४ की कान्तिका। पृ० ८२

६५ वही, पृ० ८३

और रसान्वाद की प्रक्रिया मभव है। लोक में हर्ष या शोक ने हर्ष या शोक ही होना है, परन्तु काव्य या नाटक ने प्राण चुन-चुन व्यक्तिगत जीवन में मवद न होने के कारण नुचात्मक ही होने है, यही अलौकिकता है। काव्य या नाटकगत विनावादिकों की प्रतीति व्यक्ति-मन्वन्त्र में निम्न नायारण न ने होनी है, अन् इनके द्वारा सामाजिक के हृदय में दामना (मन्वार) रूप में स्पिन स्थायीभाव वैसे ही अभिव्यक्त हो जाने हैं जैसे आवरण-मुक्त मणि प्रकाशित हो जाने हैं। इन तरह अभिव्यक्त रत्नादि स्थायीभाव का आन्वाद ही रम है।^{६६} व्यजना-व्यापार द्वारा साधारणीकृत एक अनुभूयमान होने के कारण वह परोक्ष भी नहीं है और गन्ध-प्रमाण-मन्त्र होने के कारण प्रत्यक्ष भी नहीं है। रम अर्थात् उनकी अनुभूति इसी अर्थ में लौकिक से विलक्षण अलौकिक हैं।^{६७}

काव्य-रस सम्बन्धी विचार वैदिक-साहित्य में ही उपलब्ध होने लगते हैं। भरत मुनि के मन्त्र में ही मन्दिकेश्वर ने रस का विन्तृत विवेचन किया था, किन्तु उनकी कोई कृति अब उपलब्ध नहीं है। भरत ने रूपकों के प्रयोग में रस का विवेचन किया और अब यही रस-मिथान्त के प्रतिष्ठापक आचार्य माने जाते हैं। इनके मन में विभाव, अनुभाव और संचारी भावों के मयोग से रस-निष्पत्ति होती है। नाट्यशास्त्र में इन्होंने इस सूत्र को पूर्ण स्पष्ट किया। इन्होंने रसों की मरजा पाठ, या अभिनव गुप्त के मतानुसार आत्म को मिला कर ६ निश्चित की।

नाट्यशास्त्र के बाद रस का विवेचन अग्नि पुराण में किया गया।^{६८} इसमें रति को मुख्य स्थायीभाव और शृंगार को ६ रसों में महत्वपूर्ण माना गया। वाग्-विदग्धता को आदर देते हुए भी यह रस को ही काव्य का जीवन मानता है।^{६९} आनन्द वर्धन ने ध्वनि की प्रमुखता प्रतिपादित करते हुए भी रस-ध्वनि की उत्कृष्टता स्वीकार की। अनेक आचार्यों ने रस-निष्पत्ति का स्वरूप एक अर्थ स्पष्ट किया। भट्ट नौन के विचार अभिनव भारती में उद्धृत हैं। इन्होंने रस को आत्म-म्यानीय माना और कहा है कि नाट्यायमानता केवल नाटक में ही नहीं, काव्य में भी आवश्यक है और कवि का वर्णन ऐसा होना चाहिये, जिससे पाठक के सामने वर्ण-विषय प्रत्यक्ष भानित होने लगे।^{७०}

काव्य-शास्त्रीय क्षेत्र में ध्वनि आदि अन्य मिथान्तों की प्रतिष्ठा हुई, किन्तु कोई भी रस-मिथान्त की महत्ता को कम न कर सका। भोज जैसे आचार्यों ने रसों

६६ वही पृ १८, काव्य प्रकाश, चतुर्थ ६०

६७ प्रत्यक्ष—साहित्य दर्पण और काव्य प्रकाश के रस प्रकरण।

६८ अ० पृ० ३३६।१-४

६९ वही ३३६।११

७०० अभिनव भारती, पृ० २६१

की सत्त्वा बढ़ाने या श्रु गार का रसरजत्व सिद्ध करने का प्रयत्न किया, किन्तु रस की प्राचीन मान्यता में परिवर्तन लाने के ऐसे प्रयत्नों का अधिक प्रभाव नहीं पड़ा।^{१०१} रस-निष्पत्ति के सम्बन्ध में विचार-भिन्नताएँ प्रकाश में आईं और ऐसे विचारों को न्याय की कसीटी पर परखा गया। उदाहरण के लिए महिम भट्ट के विचारों को देखा जा सकता है। इन्होंने ध्वनि-सिद्धान्त की प्रतिष्ठा के बाद भी रस को काव्य की आत्मा माना और सिद्ध किया कि स्वयं सब प्रकार की ध्वनि का अन्तर्भाव अनुमान में हो जाता है, अतः व्यजनावृत्ति से रसाभिव्यक्ति नहीं होती।^{१०२}

परवर्ती आचार्यों में विश्वनाथ ने रस-सम्बन्धी मान्य-विचारों का आधार लेकर उसे अत्यन्त स्पष्ट कर दिया।^{१०३} कवि कर्णधर ने शब्दार्थ को शरीर, ध्वनि को प्राण और रस को आत्मा कह कर दो प्रमुख सिद्धान्तों के समन्वय का दृष्टिकोण अपनाया।^{१०४} पंडितराज जगन्नाथ ने रस-सम्बन्धी ग्यारह मतों का उल्लेख किया है। केवल विभाव, अनुभाव या सचारी को रस मानने वाले तीन मत हैं। ये रस-सूत्र से विरुद्ध मत हैं। शेष आठ मतों का सम्बन्ध 'सयोगाद्रस-निष्पत्ति' की व्यख्या से है।^{१०५} इससे रस-सिद्धान्त की लोकप्रियता का पता चलता है। भक्ति रस का प्रभुत्व स्थापित करने वाले 'भक्ति रसामृत सिन्धु' में भी रस-विवेचन की प्रक्रिया भरत की विवेचन-प्रक्रिया से भिन्न नहीं है।

रस-सिद्धान्त के विवेचन की परंपरा संस्कृत के आचार्यों तक ही सीमित नहीं रही। हिन्दी-साहित्य के आचार्यों ने भी मनोविज्ञान और पाश्चात्य आचार्यों के विचारों के परिप्रेक्ष्य में रस-सिद्धान्त को विवेचन का विषय बनाया और रूपकों की अपेक्षा श्रव्य-काव्य को आधार मान कर इसका स्वरूप स्पष्ट किया। आचार्य रामचन्द्र शुक्ल और डा० नगेन्द्र के नाम ऐसे विवेचकों में मुख्य हैं।

१० अलंकार सिद्धान्त

अपने कथन को सुन्दर ढंग से प्रस्तुत करने की प्रवृत्ति मानव-मात्र में स्वाभाविक रूप में उपलब्ध होती है, अतः प्राचीन साहित्य में इसका उल्लेख और प्रयोग दोनों ही प्राप्त हो जाते हैं। ऋग्वेद में अलंकृत के लिए 'अरंकृत' शब्द का प्रयोग दिखाई पड़ता है।^{१०६} रूपक के प्रयोग के लिए 'द्वा सुपर्णा' मन्त्र देखा जा सकता है।^{१०७} शतपथ ब्राह्मण में अलंकार का प्रयोग मानव की शोभा बढ़ाने वाले अर्थ में हुआ

१०१ सर० कठा० ५।१, काव्यादर्श ७।२७५, अलंकार सर्वस्व, पृ० २०८

१०२ व्यक्ति विवेक-१

१०३ साहित्य दर्पण-३।१-८

१०४ अलंकार कीस्तुष १।१

१०५ रस गंगाधर, पृ० ४७-४६

१०६ ऋक् १।२।१, २।१।७, ७।२६।३ आदि।

१०७ ऋक् १।१।६४

है। छान्दोग्य उपनिषद् में भी इसी अर्थ में इसका प्रयोग दिखाई पड़ता है।^{१०८} रामायण और महाभारत में तो उसकी छटा दिखाई ही पड़ती है, यस्क ने अपने निरुक्त में उपमा के कई भेदों का उल्लेख किया है।^{१०९} रामायण की एक पंक्ति तो अनन्वय के उदाहरण के लिए आज भी प्रस्तुत की जाती है।^{११०} प्राचीन व्याकरण-ग्रन्थों ने भी उपमा शब्द को विवेचन का विषय बनाया है।^{१११}

भरत ने उपमा, रूपक, दीपक और यमक का प्रतिपादन किया।^{११२} मामह से पूर्व अलंकार भी विवेचन के विषय बन गए थे, किन्तु अलंकार को सिद्धान्त-रूप में प्रतिष्ठित करने वाले आचार्य के रूप में इन्हें ही प्रमुखता प्राप्त हुई।

(क) अलंकार का स्वरूप

मामह की दृष्टि में अलंकार काव्य के शोभाकर घर्म हैं, इनके बिना काव्य, काव्य न रह कर सामान्य वार्ता मात्र रह जाता है। वक्ता इनका मुख्य गुण है और इन्हीं से अर्थों का विभाजन होता है। मामह ने भरत प्रतिपादित रस-भाव आदि को रसवत्, प्रेय और ऊर्जस्वी अलंकारों में समाहित किया।^{११३} दण्डी ने इन शोभाकर वर्गों वाले अलंकारों में अतिशयोक्ति को सर्वाधिक महत्त्व प्रदान किया।^{११४} मामह ने वक्रोक्ति और अतिशयोक्ति में अभेद माना है। अनन्दवर्धन ने इसका महत्त्व स्वीकार किया।^{११५}

(ख) अलंकारों का वर्गीकरण

रुद्रट ने वास्तव के आधार पर २३, औपम्य के आधार पर २१, अतिशय के आधार पर १०, श्लेष के आधार पर १० तथा साकार्य के आधार पर २ अलंकारों का विवेचन और वर्गीकरण किया।^{११६}

रुच्यक ने सात मौलिक तत्त्वों को आधार मान कर अलंकारों का वर्गीकरण किया। ये हैं—माहृष्य गर्भ मूलक, विरोध गर्भमूलक, शृंखलाबन्ध मूलक, तर्कन्याय मूलक, वाक्य न्याय मूलक, लोक न्याय मूलक, और गूढार्थ प्रतीति मूलक। इनमें कुल

१०८ शत० १३।८।४, छान्दो० ८।८।५

१०९ रामायण २।४०।१३, महाभारत १।२८ (बम्बई संस्करण), निरुक्त ३।३।१४, १५

११० राम रावणयो र्मुद राम गवणयोरिव। रामा० मुद० ११०।२०

१११ पालिनीय-२।१।५४, ३।१।१०, ५।४।६७, १२७ कात्यायन वातिव २।४।७१ पर, तथा महामाय २।१।५५ पर।

११२ नाट्यमाम्भ १।१।५-४, १।७।४३

११३ अमरानन्द १।१२, ३।१।२७, १।३६, ५।६६, २।८५, उद्भट, वाय्यासकार सार स्रष्ट ८।२०-३

११४ वाय्यास २।१।२०

११५ अभिनव मारती ३।२७ वाग्मिणी की दृष्टि। तोचन, पृ० २६०

११६ रुद्रटानन्द ७।६

६६ अलंकारो का वर्गीकरण हुआ है।^{११३} परवर्ती आचार्यों ने प्रायः ये ही आधार वर्गीकरण के लिए ग्रहण किए हैं। विद्याधर ने परिकराङ्कुर और प्रश्नोत्तरिक नामक अलंकारो का और समावेश किया।^{११८} विद्यानाथ ने रुय्यक के आधारो में कुछ परिवर्तन किया, जैसे भूदार्थ प्रतीति मूलक के बदले अपह्णव मूलक कहा।^{११६} उन्होंने वर्गीकरण में भी कुछ संशोधन किया, जैसे 'सम' अलंकार को विरोधमूलक वर्ग से हटा कर व्यवहारमूलक में रखना।

अलंकारो के विवेचन की भी द्विविध प्रवृत्ति दिखाई पड़ती है। एक ओर तो अलंकार को कथन की विशिष्ट या चमत्कारपूर्ण शैली मान कर सभी प्रकार के कथनो को किसी न किसी अलंकार के अन्तर्गत समाहित किया गया और इस प्रकार अलंकारो की सत्या नष्टी गई, तो दूसरी ओर उपमा को ही सारे अलंकारो का मूल मान कर उसी में सब अलंकारो को समाविष्ट करने का प्रयास किया गया।^{११७} भामह ने जिस समय अलंकार को काव्य का अंगी मान कर रस आदि को भी उसके अन्तर समेटने का प्रयास किया, उस समय संस्कृत-साहित्य की प्रत्येक काव्य-विधा में अलंकरण की प्रवृत्ति अपने पूरे वेग पर थी।

(ग) अन्य सम्प्रदायो के आचार्यों की दृष्टि में अलंकार

वामन ने काव्य के सौन्दर्य को अलंकार कहा और इससे ही उसे ग्राह्य बतलाया। दण्डी ने काव्य शोभाकर धर्म को अलंकार कहा था किन्तु वामन की दृष्टि में ये शोभाकर धर्म गुण हैं और अलंकार उनके उत्कर्षक।^{११९} आनन्दवर्धन ने अलंकार को रसादि का अंग रूप ही माना।^{१२०} कुन्तक ने अलंकार को काव्य का अविभाज्य अंग माना है।^{१२१} भोज ने उपमा आदि अलंकारो की प्रधानता में वक्रोक्ति, गुणो की प्रधानता में स्वभावोक्ति तथा विभावोक्ति के संयोग से रस-निष्पत्ति में रसोक्ति मान कर अथ सिद्धान्तो के साथ इसके समन्वय का प्रयत्न किया है।^{१२४}

अलंकार हारादि सदृश होते हैं।^{१२५} ये शोभा के विधायक तो हो सकते हैं, उसके उत्कर्षक भी हो सकते हैं, किन्तु स्वयं सौन्दर्य का स्थान नहीं ले सकते। मूल-मृगलोचना के दक्ष पर पड़े हारादि सदृश अलंकार भी तब तक निरर्थक हैं।

११७ काव्यालंकार ७।११-१२, ८।२-३, ९।२, १०।२१, २५

११८ एकावली ८।२५, ८।६८

११९ प्रताप खड्ग भोजोपपण, पृ० ३३८-३९

१२० चित्र मीमांसा, पृ० ५, काव्य मीमांसा ११

१२१ काव्यालंकार सूत्रवृत्ति १।१।२, ३।१।१-२

१२२ ध्वन्यालोक २।१६

१२३ वक्रोक्ति जीवित १।६

१२४ श्रु गार प्रकाश, प्र० ११

१२५ काव्य प्रकाश ८।२, चन्द्रालोक ५।१

हैं, जब तक रस, ध्वनि आदि से काव्य में प्राणवत्ता न विद्यमान हो।^{१२८} अलंकारों को काव्य का नाश न ही स्वीकार किया गया, नाट्य नहीं, फिर भी एक वर्ग-विशेष के लिए अनकार-सिद्धान्त सर्वोपरि रहा, अतः एकतन्त्र सिद्धान्त की भांति इसे भी मान्यता प्राप्त हुई।

११. रीति-सिद्धान्त

राजेश्वर के क्यनानुसार मुवर्णनाम ने रीति-निर्णय लिखा था।^{१२९} यह ग्रन्थ उपलब्ध नहीं है, अतः रीति का मूल स्रोत नाट्यशास्त्र वर्णित काव्य-प्रवृत्तियों में बूझा गया। वाण भट्ट के समय तक रीति का सम्बन्ध देश-विशेष की काव्य-प्रवृत्ति से ही रहा। वामन ने देश-विशेष के साथ काव्य के सम्बन्ध का जड़न किया।^{१३०} रीति-विकान के तृतीय चरण का प्रारम्भ डॉ० बलदेव उपाध्याय ने कुन्तक में और जयमन्त मिश्र ने रद्वट से माना है।^{१३१} पदों की नमस्तना और असमस्तता को नृत्त्यन-रीति का आधार माना गया। रीतिया रनादि की साधनभूत ही थी। दीर्घ ननास-युक्त पदावली को गौडीया रीति, मध्यम समान-युक्त पदावली को लाटीया लघु नमान पदावली को पाचाली तथा समानरहित पदावली को वैदर्भी रीति का नाम दिया गया था। रीति का सम्बन्ध इन्होंने रन के साथ भी जोड़ दिया और बतलाया कि किस रीति का किस रस में प्रयोग उचित रहता है।^{१३२} आनन्दवर्धन ने पदों की रनानुकूल रचना को 'सघटना' नाम दिया और रीति को रन की उपकारिणी ही माना।^{१३३} रीति का सम्बन्ध वृत्तियों से अधिक है।

(क) रीति का स्वरूप

वामन ने रीति को काव्य की आत्मा मान कर उसे सिद्धान्त के स्तर तक पहुँचाया। रीति का अर्थ है विनिष्ट-पद-रचना। विनिष्ट का अर्थ है गुण-युक्त; अतः गुण-सम्पन्न पद-रचना ही रीति है, और वही काव्य की आत्मा है। नमस्त गुणों ने युक्त वैदर्भी रीति, श्रोज और कान्ति से युक्त गौडीया रीति और माधुर्य तथा नौकुमार्य से युक्त पाचाली रीति होनी है। जिस तरह रेखाओं में चित्र प्रतिष्ठित हो जाता है, उसी प्रकार तीन रीतियों में काव्य।^{१३४}

वैदर्भी रीति में ही अर्थ-गुण-सम्पत्ति या वस्तु-सौन्दर्य आस्वाद्य बनता है। अर्थ की प्रीति श्रोज गुण के अन्तर्गत, उक्ति-वैचित्र्य माधुर्य के अन्तर्गत अर्थ-वृद्धि

१२९ सरस्वती कठारण, पृ० ७६१

१३० काव्य नीमाना पृ० ३

१३१ हिन्दी बाब्यालकार मूत्र, पृ० २०

१३२ भारतीय साहित्य शास्त्र, पृ० १४१, बाब्यात्म नीमाना, पृ० १२१

१३३ मद्रदानकार २१६, २३-२०, १४३३, १६१०, अनि पुराण ३४०११

१३४ ध्वन्यालोक ३१२-६

१३५ बाब्यालकार मूत्रवृत्ति ११२६-१३ पृ० २०

या नूतन अर्थ की कल्पना समाधि के अन्तर्गत, रम की दीप्ति कान्ति के अन्तर्गत तथा अर्थ की निर्मलता प्रसाद के अन्तर्गत व्यक्त होती है।^{१३३}

सामह और दण्डी ने 'मार्ग' शब्द का ग़ौर भरत ने 'प्रवृत्ति' शब्द का प्रयोग किया है। इन्हे रीति का मूल माना जाता है। सामह की दृष्टि में गुण और अलंकार ही मार्ग के आधार हैं। दण्डी दस गुणों को वैदर्भी का प्राण मानते हैं।^{१३४}

डॉ० नयेन्द्र ने वामन प्रतिपादित रीति-सिद्धान्त का सार बतलाते हुए लिखा है कि दण्डी की अपेक्षा वामन की रीति में प्रादेशिकता कम है, साहित्यिकता अधिक है। वामन ने रीति की विशिष्ट सीमा और उसका सापेक्षिक साहित्यिक महत्त्व निर्धारित कर दिया है। उन्होंने रीति का गुण के साथ नित्य और अनिवार्य सम्बन्ध स्थापित कर उसके आधार को अत्यन्त पुष्ट कर दिया है। मूलतः पद-रचना होती हुई भी वामन की रीति अपनी परिधि में शब्द-चमत्कार, अलंकार-सम्पदा तथा अर्थ-न्यारम्य का भी समावेश कर लेती है, इस प्रकार उन्होंने अपनी रीति को शब्द-सौन्दर्य, उक्ति-सौन्दर्य और अर्थ-सौन्दर्य का सम्युक्त पर्याय बनाने का प्रयत्न किया है।^{१३५}

वामन की रीति का सिद्धान्त बाह्यांगों को प्रधानता देता है। रीति, आधुनिक काव्यालोचन में प्रयुक्त शैली की पर्याय नहीं है। व्यक्ति या कवि के व्यक्तित्व की अपेक्षा काव्य के विशिष्ट तत्वों को इस सिद्धान्त की प्रनिष्ठा का आधार बनाया गया है।

१२ ध्वनि-सिद्धान्त

इस सिद्धान्त के प्रवर्तक आनन्दवर्धन ध्वनि को ही काव्य की आत्मा मानते हैं। इनके विचार से ध्वनि-परंपरा प्राचीनकाल से ही चली आ रही है, अतः अपने-आपको यह उसका प्रकाशक मात्र मानते हैं। वाल्मीकि, व्यास, कालिदास आदि महाकवियों ने ध्वन्यर्थ का यत्र-तत्र विधान किया है।^{१३६} भरत ने रसादि तात्पर्य से इस ध्वन्यमान्य अर्थ का प्रतिपादन किया, किन्तु रीति-प्रवर्तक वामन ध्वनि-तत्त्व को समझ ही न सके।^{१३७} यह ध्वनि तत्त्व काव्योद्यान में कल्पतरु के समान है।

ध्वनि का स्वरूप

प्रतीयमान अर्थ ही ध्वनि है। यह प्रतीयमान अर्थ कही वस्तु रूप, कही अलंकार रूप और कही रसादि रूप से ध्वनित होना है और वाक्यार्थ से सर्वथा भिन्न

१३३ वही १।२।२०, १।२।२, २।२।११, ३।२।७, १।२।१५, ३।२।३

१३४ नाट्यशास्त्र १।४।३६, आनन्दालंकार १।३५, काव्यादर्श १।४१-४२

१३५ हिन्दी काव्यालंकार सूत्रवृत्ति की भूमिका, पृ० २४-२५

१३६ ध्वन्यालोक १।१, वाल्मीकि रामा० १।६।१३, महाभारत आदि पूर्व १।२।२६ अभिज्ञान शाकुन्तल ३।२३

१३७ ध्वन्या० १।३।२ की वृत्ति, ३।४७

अनिवार्योक्ति के अर्थ में वक्रोक्ति का व्यवहार किया।^{१४१} दण्डी के मत में श्रद्धावोक्ति ने मित्र चमत्कारपूर्ण उक्ति ही वक्रोक्ति है, श्लेष से इस उक्ति में शोभा बटती है।^{१४२} सामान्यतः कुन्तक के अतिरिक्त सभी आचार्यों ने वक्रोक्ति को श्लेष और काकु की सीमा में रखकर एक विशिष्ट अलंकार से अधिक महत्त्व नहीं दिया।^{१४३} कुन्तक ने वक्रोक्ति का मौनिक एवं सर्वग्राही रूप प्रतिष्ठित किया।

वक्रोक्ति का स्वरूप

प्रसिद्ध कथन से मित्र विचित्र अनिवा या वैदग्ध्यपूर्ण शैली द्वारा प्रस्तुत उक्ति ही वक्रोक्ति है। वैदग्ध्य का अर्थ है, कवि-कर्म-शौच्य, और उसकी शक्ति या शोभा पर आश्रित उक्ति ही वक्रोक्ति है। इसमें तीन गुण सम्मिलित हैं—(१) लोक-व्यवहार तथा शास्त्र में सूक्ष्म शब्द-अर्थ प्रयोग से भिन्नता (२) कवि-प्रतिभा-जन्य चमत्कार और (३) सहृदय के मन प्रसादन की क्षमता। अतः कुन्तक की वक्रोक्ति काव्य-शौन्दर्य का पर्याय बन गई है। यहाँ शब्द और अर्थ अलंकार हैं और वक्रोक्ति इन दोनों का शौन्दर्य-विधायक तत्त्व।^{१४४}

कुन्तक ने इस शौन्दर्य-विधायक तत्त्व का अन्वेषण, वर्णन, 'पद पूर्वार्थ' पद परार्थ, वाक्य, प्रकरण तथा प्रबन्ध में किया है। इस वर्णन-वचना ने केवल प्रबन्ध-वचना तक की सीमा में भाषा काव्य-शौन्दर्य समाहित हो जाता है।^{१४५} उनकी वाक्य-वचना ही वस्तु-वचना है, जो नहजा और आहार्यों प्रतिभा में प्रसूत होती है।^{१४६} प्रकरण, प्रबन्ध या एक भाग या कथा-प्रसंग है। वस्तु-वर्णन की मजबूती, रोचकता और उत्कर्ष का विधान प्रकरण-वचना है। प्रबन्ध-वचना में महाकाव्य नाटक आदि वा समस्त वस्तु-कीर्तन, प्रकरण-नियोजन और रस-मनिधान आ गया है। प्रबन्ध ही काव्य का सर्वोत्कृष्ट रूप है।^{१४७} उनकी दृष्टि में रस, रीति, ध्वनि और औचित्य आदि में वक्रोक्ति के समान व्यापकता और भाष्य के लिए अनिवार्यता नहीं है। वक्रोक्ति मिद्धान्त ने कवि-कर्म के कोमल पर बल देते हुए अमिव्यक्ति की चमत्कारिणी शक्ति को उभारा और भाष्य की लोभोलना को स्पष्ट किया।

१४१ नाम्

१४२ काव्यालोक २:६३

१४३ नामा भाषा ४:१०, १४:१०, १४:१६, धनि पृ. २४३:२-३, भोजन्य भाषा-प्रकाश २:११

१४४ वक्रोक्ति-शैली १:१० की ध्वनि

१४५ पृ. १, शिरीश-पत्र

१४६ पृ. १, शिरीश-पत्र

१४७ पृ. १, शिरीश-पत्र

१४ औचित्य-सिद्धान्त

औचित्य-सिद्धान्त की परम्परा उतनी ही प्राचीन है जितनी अन्य काव्य-सिद्धान्तों की। औचित्य शब्द का प्रयोग न करते हुए भी उन्होंने अनुरूप का प्रयोग इसी अर्थ में किया है। इनका कथन है कि अप्रचलित वेप सोमाजनक नहीं होता। कटिवन्ध को कक्ष पर भाला की तरह धारण करने वाला हास्यास्पद ही बनेगा।^{१४८} क्षेमेन्द्र ने इसी दृष्टिकोण को 'कण्ठे मेखलया' में पल्लवित किया।

भामह का मत है कि औचित्यपूर्ण विधान से दुरुक्त और पुनरुक्त दोष नी काव्य में सुन्दर लगने लगते हैं।^{१४९} दण्डी की दृष्टि में गुण का मूल है औचित्य और दोष का मूल है अनौचित्य।^{१५०} अग्निपुराण ने रीति, वृत्ति और रस के विषयानुकूल समावेश पर औचित्य नामक उभयासकार माना है।^{१५१} खट्ट ने दण्डी का समर्थन किया है।^{१५२} क्षेमेन्द्र से पूर्व आनन्दवर्चन ने औचित्य पर अधिक बल दिया है और इसे रस का रहस्य बतलाया, अनौचित्य को इन्होंने रस-भग का कारण माना।^{१५३} राजशेखर ने उचित और अनुचित के विवेक को ही व्युत्पत्ति कहा।^{१५४} कुन्तक ने सभी प्रकार की वक्त्याओं के लिए औचित्य का महत्त्व स्वीकार किया।^{१५५} भोज ने 'श्रु गार प्रकाश' में औचित्य-रहस्य का सन्निवेश किया।^{१५६} औचित्य का महत्त्व स्वीकार करते हुए भी पूर्ववर्ती आचार्यों ने इसे सिद्धान्त की प्रतिष्ठा नहीं दी। यह कार्य क्षेमेन्द्र ने ही संपन्न किया।

(क) औचित्य का स्वरूप

जिस प्रकार मानव-जीवन को सुन्दर और सुख-सम्पन्न बनाने के लिए औचित्य का महत्त्व स्वयंसिद्ध है, उसी प्रकार काव्य के लिए भी। रस, अलंकार, गुण और रीति द्वारा चमत्कार का विधान वही होता है, जहाँ औचित्य हो। अनुचित विधान से काव्य की सुन्दरता भी नष्ट होती है और वह निन्दित भी होता है। कठ में मेखला, नितम्ब पर हार, मणिवन्ध में नूपुर और चरण में कैयूर धारण करने पर, तथा शरणागत पर बीरता और शत्रु पर करुणा दिखाने पर कौन उपहासास्पद नहीं

१४८ अदेशजो हि वेपन्तु न शोभा जनयिष्यति।

मेघलोरमि वज्रं च हास्यार्थवोपजायते। ना० शा० २३६६, अनुरूप १७६८, २६११३

१४९ भामहलकार-१।१४-२६, ४।१४

१५० काव्यादर्श ३।१२८-३०, ३३, ३६ तथा ३।१७६

१५१ अ० पु० २४१।५

१५२ खट्टलकार ६।२३, २६, २।३०, ३।४६

१५३ इकन्यालोक ३।१०-१४, पु० १८०

१५४ काव्य सोमाज्ञा अ० ५, पु० ३७

१५५ यशोविन जीवित १।१०, १।३५

१५६ श्रु गार प्रकाश का बर्ण्य, सरस्वती कलाभरण १।२३७, १।४०, १।१५६, २।६, २।१८

वनेगा ? उचित-विधान के बिना अलंकार और गुण का मूल्य ही क्या है ? जो जिसके अनुरूप होता है वही उचित कहलाता है और उचित का भाव ही औचित्य है। रस-सिद्ध कवि के लिए यह औचित्य ही काव्य का प्राण है।^{११७}

औचित्य तो काव्य के प्रत्येक अंग के लिए आवश्यक है परन्तु क्षेमेन्द्र ने उसकी विशेष स्थिति—पद, वाक्य, प्रबन्धार्थ, गुण, अलंकार, रस, क्रिया, कारक, लिंग, वचन, विशेषण, उपनर्ग, निपात, काल, देश, कुल, व्रत, तत्त्व, सत्त्व, अभिप्राय, स्वभाव, सार-साह, प्रतिभा, अवस्था, विचार, नाम और आशीर्वाद, इन सत्ताईस काव्यांगों में स्वीकार की है।^{११८} वृत्त-सम्बन्धी औचित्य का विचार इन्होंने 'सुवृत्त तिलक' में किया है।

औचित्य काव्य-शरीर के प्रत्येक अंग में व्यापक है। सहृदयों के लिए अभीष्ट औचित्य-युक्त वाक्य ही हैं। उचित अर्थ से विशिष्ट प्रबन्धार्थ प्रकाशित होना है।^{११९} हेमचन्द्र ने पद आदि के ग्रहण करने में औचित्य का समर्थन किया है और विषयनाथ ने दोष-प्रकरण के समय इस पर विचार किया है।^{१२०} क्षेमेन्द्र ने बक्रोक्तिकार कुन्तक की भाँति ही औचित्य की व्यापकता प्रदर्शित करते हुए इस सिद्धान्त की प्रतिष्ठा की।

१५ काव्य में छन्द-व्यवस्था

काव्य में छन्द-विधान भी विवेचन का विषय रहा है। वाल्मीकि ने तन्त्री-नय समन्वित कविता की प्रभावात्मकता का स्वयं ही बार-बार उल्लेख किया। मधुर छन्द-पाठ भी काव्य की मरमता का बर्णक है। पाणिनी ने छन्द की मूल धातु को आल्हादन और शीप्ति अर्थ में लिया है।^{१२१} यास्क ने छान्दोग्य उपनिषद् के विचारों के अनुसार आच्छादन अर्थ लिया, क्योंकि भाव रूप देवों ने इसी से अपने को आच्छादन का अमरता प्राप्त की।^{१२२} ऋग्वेद के समय छन्द का अर्थ 'स्तोत्र' था।^{१२३} ये मन्त्र श्रोताओं को नमोहित, आकृष्ट और आल्हादित करते थे। छन्द-मसूह ही वेद कहलाए। शतपथ ब्राह्मण छन्द-रस की चर्चा करता है।^{१२४} ऐतरेय उपनिषद् की दृष्टि में यह विद्याल सृष्टि एक छन्द-पुत्र है।^{१२५} छन्द वह बैखरी ध्वनि है जो आश्रय को वहन एवं अनु-

११७ औचित्य-विचार चर्चा ४-७

११८ वही २१०

११९ वही ११२ १३

१२० काव्यानुशासन, पृ० ८-१०१, मा० ६० ७।३०

१२१ चरि आल्हादने शीप्ती च

१२२ छदि भवणे । नन्त्र मननात्, छदामि छदनात् । निग्न ईवत पाठ ३।१२, छन्दोग्य १।४।७

१२३ निषण्ड ३।१६ गीता ११।१

१२४ शतपथ ७।३।१।३७

१२५ ऐ० ७० २।१८

भूतियों को संचरित करता है। अर्थमयी भाषा और संगीत का मिलन छन्द-व्यापार में ही सम्भव है। अर्थमयी भाषा के अभाव में कोरा संगीत बचता है और संगीत के अभाव में अनुभूति की अभिव्यक्ति का काव्योत्तर विघाटित होती है। निर्भर-निताद, पदों के मर्मर, वादलों की रिमरिम एव तदियों और पक्षियों के कलरव ने मानव में जिस संगीत-प्रियता का अनुष्ठान किया उसका साहित्यिक रूप ही अनुशासनबद्ध होकर छन्द बना।

वेदांगों में छन्द-शास्त्र भी परिगणित है। ऋक् प्रातिशार्यों में इसका विस्तृत विवेचन किया गया।^{१११} छन्दों को वेद का चरण कहा गया।^{११२} वैदिक परंपरा के अनुसार उच्चतम आनन्द की निष्पत्ति करने वाला आदि छन्द प्रणव या उद्गीथ है और लौकिक-परम्परा में माधवेय से निस्सृत वाल्मीकि का प्रथम श्लोक।^{११३}

(क) छन्द का स्वरूप

ऋक् प्रातिशार्य तक अक्षर-गणना के आधार पर ही छन्द का निर्णय होता था। गायत्री, अनुष्टुप्, जगती, वृहती आदि छन्दों की जातियाँ अक्षर-संख्या के अतिरिक्त चरण-ताल और लय पर भी आश्रित हैं। भरतमुनि ने नाट्यशास्त्र में नियत अक्षरों से युक्त छन्दो-यति से समन्वित एव तालबद्ध अवरोह युक्त निबद्ध पदों को छन्द कहा है।^{११४} ये चार चरणों से युक्त होते हैं। इन्होंने विविध रसों के लिए विविध प्रकार के अक्षरों एव छन्दों के प्रयोग का विधान किया, जैसे शृंगार के लिए नारी वृत्त, वीर रस के लिए जगती, अतिजगती तथा सकृति एव युद्ध और उपद्रव वर्णन में उत्कृति छन्द आदि।^{११५}

ताल और लय के विचार के आधार पर गुरु-लघु का सूक्ष्म-विचार सम्भव हुआ और छन्दों के दो वर्ग बने—वार्णिक या वृत्त तथा मात्रिक या जाति। गुरु-लघु वर्णों के क्रम का अनुशासन वर्ण-वृत्तों में तथा चरणबद्ध मात्राओं के समूह का अनुशासन मात्रिक छन्दों में प्रचलित हुआ। छन्द के चार चरण ही माने गये, परन्तु मिश्रित छन्दों के प्रयोग के लिए इस नियम के अनुशासन की अपेक्षा, पृथक्-पृथक् दोनों (मिश्रित में प्रयुक्त) छन्दों के नियमानुसार ही परख होनी रही। गुरु-लघु मात्राओं के क्रम एव योग को आधार बना कर छन्दों की संख्या अनन्त हो गई। सर्वप्रथम क्षेमेन्द्र ने 'सुवृत्त तिलक' में छन्दों का काव्य-शास्त्रीय स्वरूप अधिक स्पष्ट किया।

११६ ऋक् प्राति० १७।१, १३

११७ पाणिनीय शिक्षा ४१

११८ प्रणवछन्दसाधिव। १।११

११९ नाट्यशास्त्र ३।१७२, १४।४०

१२० बहो १६।१०६-११४

(ख) छन्द का महत्त्व और प्रयोजन

वैदिक काल से ही छन्द का महत्त्व सुप्रतिष्ठित है। छन्दों का आश्रय लेकर ही देवताओं ने अमरत्व और स्वर्ग लोक प्राप्त किया।^{१७१} विभिन्न छन्दों के पाठ से विविध अभीष्ट फल-प्राप्ति का उल्लेख भी वैदिक साहित्य में मिलता है। उदाहरण के लिए—अनुष्टुप् छन्द से स्वर्ग की प्राप्ति होती है।^{१७२} विराट् छन्द (४० वर्ण का) अश्वमेध में सभी देवताओं को प्रसन्न करके सभी कामनाओं को प्राप्त कराना है।^{१७३} त्रिष्टुप् ओज, इन्द्रिय और वीर्य का प्रतीक होने से इनको ही शक्तिया प्रदान करता है।^{१७४}

स्वर, वर्ण और अर्थ से सम्युक्त, छन्द का ज्ञान करके जो वेद का अध्ययन करता है, वह ब्रह्म लोक का भागी होता है।^{१७५} निघण्टु में छन्द और स्तोत्र को पर्याय-वाची माना गया है और भोज प्रबन्ध के अनुसार मयूर, बाण आदि ने कायिक-पीडन से मुक्ति, स्तोत्र-रचना द्वारा ही प्राप्त की थी। राम-भक्त आज भी रामचरित मानस का पाठ, अभीष्ट-पूर्ति के लिये करते हैं। छन्द, चिरस्मरणीय और काल की धारा से अप्रभावित होने के कारण मानव-संस्कृति के विकास से परिचित कराने में अधिक सहायक रहा है।

काव्य में इसकी उपयोगिता पर, प्रथम आचार्य भरत ने ही प्रकाश डाला था और विविध रसों के लिए भिन्न-भिन्न प्रकार की छन्द-योजना का संकेत दिया था। शंभु ने सुवृत्त-तिलक के तृतीय परिच्छेद में काव्य रस के अनुसार और वर्णन के अनुगुण से वृत्तों का विनियोग बतलाया है।^{१७६} इनके मतानुसार प्रबन्ध में यथा स्थान, निर्दोष गुण-समयुक्त सुवृत्त का प्रयोग मोतियों की तरह शोभा पाता है।^{१७७} अन्य आचार्यों ने भी प्रसंगानुसार छन्द और रस या भाव के सम्बन्धों पर अपने विचार प्रकट किये हैं। कदम्ब में मन्दाक्रान्ता और पुष्पिताम्या, शृंगार में पृथ्वी, वीर में सङ्घरा, शिखरिणी, शार्ङ्गल विक्रीडित और हास्य में दोधक का प्रयोग अनुकूल होता

१७१ छन्दोर्भिर्हि देवा स्वर्गं लोकं समावृणुते । शत० शा० २—३।४।३२॥ या छान्दोग्य उप० २।४।१

१७२ ऋष्टव्य—ऐतरेय ब्राह्मण १।५

१७३ ऋष्टव्य—शतपथ शा० १३।४।१।१३२

१७४ ऋष्टव्य—ऐतरेय ब्राह्मण १।५

१७५ ऋष्टव्य—पाणिनीय शिखा-१२ 'इन्द्र शक्तु' का उदाहरण यही है।

१७६ काव्य रसानुसारेण वर्णनानुगुणेन च कुर्यात् सर्ववृत्तानां विनियोगं विभागदिव् ॥सु० वि० ७॥

१७७ प्रबन्ध सुतरां भक्ति यथा स्थानं निवेचकः ।

निर्दोषं गुण समुक्तं सुवृत्तं मौनिकैरिव ॥

यही तृतीय परि० कदम्बे मन्दाक्रान्ता ।

है। अग्निपुराण के अनुसार वृत्तान्त बदलने पर पुष्पिनागा आदि तथा कोमल भाव वाले तर्ग में मात्रा छन्द अग्निनन्दनीय है।^{१२८}

(ग) छन्द और संगीत

छन्द वह नियमित मूलध्वनि-रचना है, जो ताल और तय के साथ भाव और अर्थ की आल्हादपूर्ण व्यञ्जना कर सके। जब गन्द और अर्थ, जो काव्य के मूल आधार-भूत तत्त्व हैं, निकल जाते हैं तब शेष जो कुछ रह जाता है, वह नगीन ही है। ताल, तय और स्वरों के आरोहावरोह ने भाव-प्रकाशन, और आल्हादन संगीत का चरम लक्ष्य है। स्पष्ट है कि संगीत के तत्त्वों में गन्धार्य-रूप-काव्य के समावेश ने जो कुछ निर्मित होना है, वह गीत, प्रगीत आदि काव्य के उस रूप को प्रतिमान करना है, जो गेय होना है। नामान्य रूप ने प्रत्येक छन्द गेय होता है, क्योंकि उसमें ताल और तय का एक निश्चित नियमन होता है। ये ही संगीत के प्राण हैं।

छन्द, भाव-प्रेषण के लिए सर्वोत्तम साधन है। गद्य में भी जहाँ छन्दाग का समावेश हो जाता है या वृत्तगन्धिता^{१२९} आ जाती है, वहाँ एक क्षण के लिये उनकी संगीतात्मकता उभर कर उस गद्य-वृण्ड को तरलित कर देती है। छन्द में गद्य की अपेक्षा, विम्ब ग्रहण कराने की और व्यञ्जना-व्यापार की क्षमता अधिक होती है।

शब्द समस्त इन्द्रियों के संवेदना-संस्कारों को उद्बुद्ध करने में नफल होते हैं और छन्द, उन शब्दावली को स्वरधारा में बहा कर मरलता और सुकरता से अनुभव-शुद्धता को संवेग, गतिमान तथा भाव को परिपुष्ट करके रस की निष्पत्ति करता है। छन्द, शब्द के अर्थानुवाद में मन की महायत्ना नहीं करता, अपितु तीव्र संवेदनाओं को संघटित करके संगीत में दोलायमान करता हुआ, मनोव्यापार के श्रम को भी दूर करता है। छन्द (लयछन्द) संगीत का एक रूप है, अतः वह अर्थ रूप (भाषा) को संगीत स्वर की संवेदना में भी युक्त करता है। छन्द, स्वयं संगीत की भाँति अपने स्वरूप में ही भाव को दीप्त कर सकता है।^{१३०}

भारता की संगीतात्मकता ने छन्दोजगत का विस्तार किया। बुद्धि के योग ने उसे सुव्यवस्थित और आन्वीय रूप दिया। प्रत्येक छन्द अपनी क्षमता और वृत्ति के अनुसार विशेष प्रकार के भाव के अभिव्यञ्जन में नहायक बना। वैदिक युग में प्रत्येक छन्द का एक विशिष्ट देवता बना और उसकी प्रशंसा के लिये विविध मन्त्रों

१२८ इष्टव्य—अग्नि पुराण ३३.१।२६-२८

विभिन्न रसों में प्रयुक्त छन्दों की सूची के लिये इष्टव्य—आधुनिक हिन्दी काव्य में छन्द-योजना, पृ० ४६-४७

१२९ रवीन्द्र ने गच्छन्द को भावछन्द कहा है—रवीन्द्र रचनावली, भाग ३१, पृ० ३६८

१३० इष्टव्य—आ० हिन्दी काव्य में छन्द योजना, पृ० ४०

मे उन-उन छन्दों का प्रयोग हुआ।^{१८१}

दो-दो छन्दों के सम्मिश्रण से नूतन मिश्र छन्द बनाने का प्रचार वैदिक काल में ही हो चुका था। जैसे वृहती और सतोवृहती से बार्हत,^{१८२} कुकुम्भ और सतोवृहती के युग्म से काकुम्भ,^{१८३} त्रैष्टुभ्, और जगती के योग से त्रैष्टुभ्^{१८४} आदि। छन्दों के विविध चरण की सरयाओं के भी कई रूप हैं—जैसे द्विपद गायत्री, त्रिपदगायत्री, चार पक्तियों का बिराज, पांच पक्तियों का महापाद पक्ति, छ पक्तियों का महापक्ति सात चरणों का अत्यष्टि, आठ चरणों का अतिवृत्त छन्द आदि।

पुरस्ताद् वृहती में पहला चरण ११ अक्षर का और शेष तीन चरण आठ-आठ अक्षर के होते हैं। यहाँ छन्दक में भिन्न लय है और प्रवाही चरण भिन्न लय के हैं।^{१८५} इससे स्पष्ट है कि टेक और अन्तरा युक्त छन्दों का विकास अत्यन्त प्राचीन काल में ही हो चुका था। इन्हीं वैदिक छन्दों से अनेक छन्दों का विकास हुआ, त्रिष्टुम् छन्द के विकसित छन्दों में इन्द्रवज्रा सर्वप्रधान हुआ तथा शृ गार और वीर भावों की अभिव्यक्ति के लिये अधिक ग्राह्य।^{१८६}

संस्कृत वृत्तों के नाम अधिकांश में उनकी वृत्ति या गुण से सम्बद्ध हैं। कोमल-छन्दों का स्त्रीलिंग में और कठोर छन्दों का नाम पुल्लिंग में रखा गया है। इसके अपवाद भी हैं, और एक ही छन्द के भिन्न-भिन्न नाम भी मिलते हैं, जैसे पिंगल का कनकप्रसा, और केदार भट्ट का मजुभाषिणी।

मध्यकाल में अत्यधिक प्रयुक्त घनाक्षरी का सम्बन्ध डॉ० शुक्ल ने वैदिक अनुष्टुप् से माना है और सर्वथा के वाणिज्य छन्द से मात्रिक छन्द के रूप में परिवर्तन का भी परिचय दिया है।^{१८७} मात्रिक छन्दों का संस्कृत और प्राकृत में भी प्रयोग हुआ है। वैदिक छन्दों में अक्षर-गणना के विधान के अतिरिक्त स्वरों का भी प्रयोग होता था, अन्यथा केवल अक्षर सत्या से लय-विधान समब नहीं था। 'मात्रामैत्री' उसके लिये आवश्यक है। जनगीतों की प्राकृत परम्परा वैदिक युग में भी थी। वैदिक छन्दों के सुप्रयुक्त, अभ्यस्त और बहुश्रु आवृत्त लयों को वृत्त का रूप मिल गया। इन वृत्तों के विकास में भी जनगीतों ने योग दिया। वृत्तों के आवर्तक वर्ण से मात्रिक छन्दों का

१८१ द्रष्टव्य—ऋक्षप्रतिशाख्य, पाताक, १७

संगीत की उत्पत्ति के लिये द्रष्टव्य छान्दोग्य उप० १।२

१८२ ८, ८, १२, ८+१२, ८, १२, ८

१८३ ८, १२, ८+१२, ८, १२, ८

१८४ ११, ११, ११, ११+१२, १२, १२, १२, ऋक्ष प्रतिशाख्य में लगभग ऐसे २४ छन्दों का उल्लेख हुआ है

१८५ द्रष्टव्य—आधुनिक हिन्दी काव्य में छन्द योजना, पृ० ७७

१८६ वही, पृ० ८१

१८७ वही, पृ० १६०-१७२ तक

विकसित हुआ। इनका प्रमाण यही है कि अधिकांश नात्रिक छन्द आवर्तन वर्ग में आते हैं।^{११८}

वन्मपद और जातक में उद्धरण देकर उन्होंने (डा० धुन्ग ने) निम्न किया है कि नात्रिक छन्दों का प्रयोग अपभ्रंश काल में भी पूर्व होता आ रहा है। एक उदाहरण द्रष्टव्य है—

निर्मिद नैल सुदु कु चित केने।
 दुर्गि लम्बल त्तामि लताटे।
 युत्त तुम सुदगावन नानो।
 रमे जाल बिन्दो न नीहो ॥^{११९}

यह १६ मात्राओं का चौपाई जैसा छन्द है। अपभ्रंश युग में नात्रिक छन्दों की परम्परा इनकी प्रांठ हो गई थी जिन्नाया छन्दों में आद्योपान्त म्हाकाव्य की रचना की गई थी। नवी मदी के वाद का निम्न और जैन साहित्य नात्रिक छन्दों का ही उपयोग करना रहा और इनके प्रभाव में कई मशहूर कवियों ने भी वर्ण वृत्तों को छोड़कर नात्रिक छन्दों का ही प्रयोग किया। गोवर्धनाचार्य और जयदेव के नाम उदाहरण स्वल्प लिखे जा सकते हैं।

न्या-माधुर्य, मयीतात्मकता, छन्द-मनूलन, छन्द-मौल्य, विद्याम, महज म्परपीमिता आदि की दृष्टि में अन्त्यानुष्ठान अत्यन्त महत्वपूर्ण है। प्राकृत पैगनम् के उदाहरण और गीत गोविन्द के पद अविचलित अन्त्यानुष्ठान युक्त हैं और अपभ्रंश के कई उदाहरण स्वयम् की कृष्टियों में उद्धृत किये जा सकते हैं। ललितान्त्यानुष्ठान में चारो चरणों में तुक होता है। इस अन्त्यानुष्ठान के अनेक रूप प्राप्त होने हैं। न्या-नुष्ठान के और अनेक के प्रभाव में भी मयीतात्मकता में वृद्धि होती है।

अर्ध मधुवृत्त का जन्म मम छन्द की एकरमता को नष्ट करने के लिए हुआ जान पड़ता है। इस छन्द के चरण भी मात्रा क्रम में ही आवृत्त होते हैं अतः इनमें भी मयीतात्मकता उपलब्ध होती है। इनमें दूगन्तर अन्त्यानुष्ठान होता है। दोहा, योग्या आदि नात्रिक छन्द इनमें आते हैं।

मिश्र छन्दों में एक में अधिक छन्दों के लयों को मिला कर एक नया इकाई तैयार की जाती है। कुण्डली, छन्दय, अमृत-ध्वनि, हृत्मान आदि मिश्र छन्द ही हैं। मिश्र छन्दों में इनकी निश्चित इकाई की आवृत्ति होती है। विषम छन्दों में ये निम्न हैं, क्योंकि इनमें क्रम निर्धारित नहीं होता। एक लगा कर लिखे गये तीन भी मिश्र छन्द के अन्तर्गत आते हैं। इन गीतों में अन्तराध्यायी की भाषाओं ही नमान नहीं होतीं, अपितु

^{११८} वही, पृ० १२४-१२६

^{११९} वही, पृ० १२८ के उद्धृत

समान आवृत्ति भी होती है। आचार्य भरत ने टेक के अर्थ में छन्दक^{१६०} का प्रयोग किया है। विभिन्न छन्दको के साथ विभिन्न सम्पदों (चरणों) का प्रयोग संस्कृत गीतों में होता था। छन्दक, सम्पद की अपेक्षा अधिक लचीला और संगीत-प्रधान होता है। सम्पद के चरण प्रायः निश्चित छन्दों में बंध कर चलते हैं। छन्दक और सम्पद में छन्द की भिन्नता होती हुए भी एक आन्तरिक मंत्री रहती है।^{१६१} छन्दक और सम्पद दोनों ही सप्तक के आधार पर चलते हैं।

डॉ० पुत्तलाल शुक्ल का यह कथन कि 'छन्दको और सपदों का मयोग जयदेव से पहले नहीं मिलता, ^{१६२} उचित नहीं है। इसी सोध-प्रबन्ध में 'हनुमद्वास' का संकेन करते हुए जो उद्धरण दिये गये हैं, उनमें छन्दक और सम्पद का पूर्ण लयात्मक प्रयोग हुआ है। संस्कृत में प्रयुक्त गेय मात्रिक छन्दों के उद्धरण यशस्तिलक चम्पू में मिलते हैं जो १०वीं सदी की रचना है।

विपम छन्द में भी चरणों की सख्या तथा विस्तार का निश्चय नहीं होता, पर लयाधार^{१६३} निश्चित होता है। भिन्न लयाधारों का संयोग अवाञ्छित होता है, इसमें उन प्रवाह में बाधा पड़ती है, जो विपम छन्दों में भी संगीत का प्रतिष्ठापक है। सममूलक पर्व, अपने आवर्तन से समलय निश्चित कर लेते हैं, पर विपम-विपम पर्वों के योग से भी समलय स्थापित हो जाता है।

छन्द-पाठ एक कला भी है और मापा का निर्मल चरित्र भी। छन्द का माधुर्य संगीत का प्राण है और शब्दों का स्वराघात, अभिव्यजना का अनुनय। इन तीनों तत्त्वों से छन्द का व्यक्तित्व प्रभावोत्पादक बन जाता है। निरन्तर भाव-संस्कार, मज्जग सवेदना, तीव्र-अनुभूति, अभिव्यक्ति-कुशलता, मापा-मौष्ठ्य और शब्द-संगीत से काव्य का उद्भव ही नहीं होना, उसे मनोरम रूप भी मिलता है। वैदिक ऋचाओं के पाठ से लेकर आधुनिक गीतों तक में संगीत की धारा अव्यक्त रूप से ममाहित है और छन्दों के विविध रूप और प्रयोग काव्य में संगीत के समन्वयन के अग्रतल हैं।

काव्य-रचना में छन्द-शास्त्र के पाण्डित्य की अपेक्षा लयात्मक संस्कारों की अधिक आवश्यकता है। छन्द लयाश्रित होता है और लय का सम्बन्ध ताल में है, अतः छन्द और संगीत को एक-दूसरे में पृथक् नहीं किया जा सकता। प्रत्येक छन्द का अपना ताल और लय होता है और इन विशेषता के कारण ही वे एक-दूसरे में भिन्न होते हैं।

१६० गीताना छन्दाना च भूयोवक्ष्याम्यह विधिम् ॥

सर्वपात्रेषु गीतानां अन्ते छन्दस्य दृश्यते । ना० भा० १४।२२

विधाने छन्दसामेषां सम्पत्तिरभिप्रेयता । १४।१०३ बहो

१६१ श्रुत्य—गीतमोहिन्द-रासवित्ताय वर्णन—हर्गिर मुद्राधू निम्ने, प्रादि

१६२ श्रुत्य—प्रागुनि हिन्दी वादन में छन्द-योजना, पृ० ३७१

१६३ यत् मात्रिक छन्दों में पर्व मापा का मन्त्र है, जिससे त्रिस्त प्रादि छन्दों में मन्त्र है

छन्द एक ऐसा मधुर, मोहक, मामल, सुवर्ण घनीर है, जिसमें वाञ्छनी आत्मा प्रतिष्ठित होती है। छन्द केवल नियमन ही नहीं कर्ना, भाषा का शब्द-भंडार भी भरता है। छन्दानुरोध पर शब्दों को विकृत करना कवि को धर्ममत्त का पन्चायक है, पर नूतन शब्द-सृजन उसकी प्रतिभा का चमत्कार प्रदर्शित करता है। तुलसी जैसे महाकवि ने भी 'रिपुमूदन पद-कमल नमामो' 'शुभपति निवृत्त गण्ड घननादा' जैसी पक्तियों में नामों का पर्याप्त छन्दानुरोध पर प्रयुक्त किया, परन्तु 'धतुत्तल' जैसे विकृत प्रयोगों को प्रशंस नहीं दिया। छन्दों की मगीनमयता, मग्ना और भावोन्मेष, काव्य के उत्कर्ष के लिए अनिवार्य मत्त है, उन मध्य की मध्य काल के कवियों ने स्वीकृति प्रदान कर दी थी।

१६. निष्कर्ष

प्राचीन आचार्यों द्वारा काव्य के प्रत्येक अवयव का विस्तृत, नक्रमगत एवं मौलिक विवेचन प्रस्तुत किया गया है। काव्य के आत्म-मत्त्व के अन्वेषण में भी उन्होंने अपनी बौद्धिक-प्रतिभा का पूरा उपयोग किया है। उन विवेचन-प्रक्रिया में मतभेद भी उभरे हैं और परवर्ती आचार्यों ने पूर्ववर्ती आचार्यों के विचारों का मूढन-मरन भी किया है। निजी दृष्टिबोध को उन्होंने तार्किक आधार पर मिथान्त के म्तर प्रतिष्ठित किया है। विवेचन की यह प्रक्रिया द्विविधा म्त्री है—एक ओर तो उन्होंने सूक्ष्म-विश्लेषण द्वारा अनेक भेदोपभेदों का निर्माण किया और दूसरी ओर एक को महत्त्व प्रदान करते हुए अनेक को उसी में म्हून कर दिया। कोई भी आत्म-मिथान्त यह नहीं कहता कि दूसरे मिथान्त काव्य के लिए उपयोगी तत्त्व नहीं हैं, आग्रह केवल इतना ही रहा है कि काव्य की आत्मा के रूप में उसी के द्वारा प्रतिपादित तत्त्व को प्रमुञ्जता दी जाय। रनवादियों ने न अन्कार की उपेक्षा की न ध्वनिवादियों ने रस की।

काव्य-रचना का प्रेरक तत्त्व धर्म, अर्थ, काम और मोक्ष-रूप चतुर्वर्ग है। प्रीति और कीर्ति का ममावेम इन्हीं में हो जाता है। चतुर्वर्ग की मिथि कवि के काव्य-सृजन का भी प्रयोजन है, और सहृदय के काव्य-श्रवण या पठन का भी। काव्य हेतुओं में प्रतिभा, व्युत्पत्ति और अन्मान को प्रमुञ्जता देकर अन्य छोटे माधनों को इन्हीं में अन्तर्भूत कर दिया गया। इनका इतना म्हून और विस्तृत विवेचन किया गया कि एक प्रतिभा के विवेचन में स्मृति, मति और प्रजा का सूक्ष्म अन्तर स्पष्ट करते हुए सहजा, आहार्य और औपदेधिका के रूप में प्रतिभा के त्रिविध रूपों का विस्तृत वर्णन किया गया। हेतुओं का यह विवेचन इतने व्यापक रूप में किया गया कि स्वास्थ और काव्य-सृजन के उत्साह भी उपेक्षित नहीं हुए।

कवि की कृति ही काव्य है, किन्तु कवि के विवेचन में यह वतला दिया गया है कि वह नामान्य मानव-प्राणियों से निशिष्ट, सवेदन-शील और स्वानुमनियों को अभिव्यक्ति देने में ममर्थ होता है। वह ब्रह्म-स्वरूप है, क्योंकि जिम भाव-जगत की

वह सृष्टि करता है, उसमें ब्रह्म-सृष्टि की कुरूपताएँ नहीं होती। यदि ऐसी कुरूपताएँ आईं तो वह कवि नहीं, कुकवि है। शब्द और अर्थ काव्य-सृष्टि के मुख्य आधार होते हैं, अतः काव्य की परिभाषाएँ इन्हीं दोनों को आधार मान कर प्रारम्भ में प्रस्तुत की गईं। बाद में इन दोनों के लालित्य और चमत्कार पर बल दिया जाने लगा। रमणीयता और रसात्मकता के ऊपर इन्हीं दोनों के कारण आचार्यों का ध्यान गया। सौन्दर्य-तत्त्व की इस अन्वेषण-प्रवृत्ति ने काव्यात्मा की खोज तक आचार्यों को पहुँचाया और काव्य की परिभाषा में इस तत्त्व की अभिव्यक्ति का लक्ष्य भी समाविष्ट हो गया। 'काव्य रसात्मक काव्यम्' जैसी परिभाषा के मूल में काव्यात्म की अभिव्यक्ति की दृष्टि सन्निहित है।

अभिव्यक्ति की विविध विधाओं पर भी प्रकाश डाला गया और इन्द्रिय-ग्राहिता के आधार पर श्रव्य तथा दृश्य, गौली के आधार पर गद्य, पद्य तथा चम्पू एवं व्यंग्य की उपस्थिति के आधार पर उत्तम, मध्यम और श्रवर आदि भेद किए गए। निबद्ध और अनिवद्ध भेद वन्ध के आधार पर किए गए। इन सभी भेदों के सूक्ष्म विक्षेपण द्वारा अनेक उपभेद भी दिखाए गए। काव्य के गुण और दोषों का भी विवेचन किया गया और वर्ण, पद, वाक्य, अर्थ तथा रस के समस्त क्षेत्रों को इसका विषय बनाया गया। कुकाव्य, रसिक और काव्य-पाक की विशेषताएँ बतलाई गईं।

काव्यात्मा के अन्वेषण में रस, अलंकार, रीति, ध्वनि, वक्रोक्ति और औचित्य की निढान्त-रूप में प्रतिष्ठा हुई और प्रत्येक के विवेचन को सूक्ष्मतम रूप में तर्कसंगतता प्रदान की गई। भरत के नाट्य शास्त्र से लेकर क्षेमेन्द्र के औचित्य-विचार-चर्चा तक की इनकी व्याख्याओं का क्रम चलता रहा। विश्वनाथ ने सबकी चर्चा समन्वित रूप में और रूप गोस्वामी ने युगानुकूल भक्ति रस की विस्तृत व्याख्या कर उसका महत्त्व प्रतिपादित किया। छन्दों के विवेचन की प्रक्रिया वेदांग के रूप में आरम्भ हुई और उसका उत्तरोत्तर विकास हुआ। भरत और क्षेमेन्द्र ने काव्य को रूप प्रदान कर उसे संगीतात्मक बनाने वाले छन्दों का काव्य रस के परिप्रेक्ष्य में विवेचन किया। ये सम्पूर्ण काव्य-शास्त्रीय विवेचन श्रेष्ठ कवियों तक की प्रत्यक्ष-अप्रत्यक्ष रूप में प्रभावित करते रहे।

१७ काव्य-सम्बन्धी विचारों के दो वर्ग

कोई भी काव्य, काव्य शास्त्रीय ग्रन्थ नहीं होता, अतः यह आवश्यक नहीं है कि काव्य-रचना के पूर्व कोई कवि अपने काव्य में काव्य-सम्बन्धी विचारों को स्पष्ट करने के उपरान्त काव्य-रचना करे, फिर भी प्रत्येक श्रेष्ठ कवि की काव्य-सम्बन्धी कुछ निजी धारणाएँ होती हैं। ये इतनी प्रखर और बढभूल होती हैं कि उसके काव्य में प्रसंगवश यत्र-तत्र व्यक्त हो जाती हैं। ऐसे अनेक विकीर्ण विचारों को एकत्र कर कवि की काव्य-सम्बन्धी निजी धारणाओं का स्पष्ट-अस्पष्ट चित्र प्रस्तुत किया जा

सकना है। यह स्पष्टता और अस्पष्टता उन तथ्य पर निर्भर होती है कि किसी कवि ने काव्य-सम्बन्धी विचारों की कितनी गैराधो का मकेन किया है। ये विचार कवि के काव्य को आकार प्रदान करते हैं, अतः वह इनका प्रयोग अपने काव्य में करना है। ये मकेन और प्रयोग एक-दूसरे में अविच्छिन्न होते हैं अतः किसी कवि के काव्य-सम्बन्धी विचारों के अन्वेषण में मूत्र के दोनों पलों पर प्रकाश डालना आवश्यक है।

किसी कवि के काव्य में उपलब्ध काव्य-सम्बन्धी विचारों के दो वर्ग बन जाते हैं। प्रमुख वर्ग में उसके काव्य-सृजन की प्रेरणा, प्रयोजन, हेतु, लक्ष्य, फल तथा प्राचीन आचार्यों द्वारा प्रतिपादित ६ निदान्तों में से मनेनित और व्यवहृत निम्नी सिद्धान्त-विशेष का अन्वेषण आता है और गौण वर्ग में कवि, काल का स्वरूप, वाणी, छन्द तथा छन्द आदि काव्य को सुतं रूप प्रदान करने वाले उपकरण सम्बन्धी विचार आते हैं।

कवि द्वारा मकेतित और व्यवहृत काव्य-नस्त्व सम्बन्धी विचार एक-दूसरे के पोषक बन कर उनके काव्य-सिद्धान्त को स्पष्ट करने में पूर्णतः समर्थ हैं। यह आवश्यक नहीं है कि एक रसवादी कवि अलंकार, चकोरित या ध्वनि का प्रयोग न करे, अथवा अलंकार और रीतिवादी कवि रस और औचित्य की उपेक्षा करे फिर भी प्रमुग्धता के आधार पर उनकी काव्य-निदान्त-सम्बन्धी मान्यता का निरूपण किया जा सकता है। स्वयं आचार्यों ने एक सिद्धान्त को प्रमुग्धता देते हुए भी अन्यों को उपेक्षणीय नहीं माना है।

काव्य सम्बन्धी विचारों की कवि द्वारा प्रत्यक्ष अभिव्यक्ति किसी विनिष्ट भाषा के कवि तक ही सीमित नहीं है। इस तथ्य का पोषण काव्य-संकेतों की उपलब्ध परंपरा से हो जाता है।

संस्कृत साहित्य में

प्राचीन आचार्यों के दृष्टिकोण के अनुसार गद्य-पद्य और गद्य-पद्य-मिश्रित, किसी भी शैली में अपनी रचना प्रस्तुत करने वाला कवि है, अतः इसकी किसी भी प्रकार की सरल कृति काव्य कहलाने की अधिकारिणी बन जाती है। इन त्रिविध संस्कृत-काव्यों में काव्य-तत्त्व-सम्बन्धी विचारों की उपलब्धि हो जाती है। काव्य-संकेतों की परम्परा के निदर्शन के लिये उदाहरण रूप में ही कुछ कवियों को ग्रहण किया गया है, नम्र संस्कृत-साहित्य में ऐसे विचारों का अन्वेषण न तो यहाँ उद्देश्य है और न संकेत-परम्परा दिखाने के लिए उसकी आवश्यकता ही। यही कारण है कि कुछ प्रतिनिधि भूत कवियों के काव्य-संकेतों को ही यहाँ प्रस्तुत किया गया है।

१ कालिदास की कृतियों में काव्य-सिद्धान्तों के संकेत

कवि और नाटककार के रूप में कालिदास की कीर्ति आज सम्पूर्ण विश्व में व्याप्त हो रही है। डेढ़-दो हजार वर्षों के बाद भी उनकी कृतियाँ सहृदय-हृदयों का हार बनी हुई हैं। 'महाकवि कालिदास ने जहाँ मानव-प्रवृत्ति की गहराइयों में जाकर उसका अनुपम विश्लेषण किया है, वहाँ उन्होंने सुषमामयी प्रकृति के सौन्दर्य की उपमा बना करते हुए अपनी लेखनी द्वारा ऐसे विराट् चित्रों की रचना की कि जिनका उदाहरण विश्व-साहित्य में कम ही मिलेगा।' श्री अरविन्द घोष ने वाल्मीकि, व्यास और कालिदास को प्राचीन भारत के इतिहास का अमृत-स्रोत कहा है। मध्य-युग में जो कार्य मल्लिनाथ सूरि ने किया वैसे ही सजीवन-कार्य विश्व-कवि रवीन्द्रनाथ ठाकुर ने कालिदास के लिए किया। आज के युग में जो सिद्धान्त जर्मनी के सुप्रसिद्ध डॉक्टर फ्रायड तथा उनके साथियों ने प्रतिपादित किए हैं, वे कालिदास के काव्यों में पाये जाते हैं।^१ ऐसे महाकवि के काव्य-सिद्धान्तों के मूल रूप तो उसके काव्य ही हैं, परन्तु

१ राष्ट्रकवि कालिदास, प्राक्कथन—डॉ० रामकृष्ण राव, पृ० १

२ वही, पृ० ३, ४, २५ और ३५

उपमे स्थान-म्यान पर जो सकेत दिगु गए हैं, उनका निर्देश निम्नलिखित रूप में किया जा सकता है—

आकाश का मुख्य गुण शब्द है।^३ वाणी और अर्थ परस्पर उन्नी प्रकार सश्लिष्ट है जिस प्रकार अर्द्धनारीश्वर रूप में पार्वती और धिव।^४ यह नन्वती या वाणी गूढरूपा है।^५ वाणी का सौंदर्य मधुर अक्षर है।^६ वात्मत्यमयी वाणी तो और भी अमृतमयी होती है।^७ लिपि के द्वारा वाङ्मय का यथावत् प्रादान-प्रदान होता है।^८ धातु-रसों का उपयोग अक्षरों को लिखने में किया जाता है।^९ वाणी के मन्त-स्वर ही सप्त-साम हैं जिनसे द्वारा विष्णु का चरित पहले गाया गया है।^{१०} केवल स्तुति के द्वारा ही विष्णु चरित का गान सभव है।^{११}

कवि

पुरातन कवियों में ब्रह्मा ही प्रथम एव नवप्रमुख हैं जिनके चारों मुखों से प्रेरित होने के कारण शब्द-चतुष्टयी (परा, पश्यन्ती, मध्यमा और वरुणी, या नाम, आख्यात, उपसर्ग और निपात, या ऋक् यजु, साम और अथर्व) की सप्त प्रवृत्ति हुई।^{१२} पुराण कवि विष्णु ने इन शब्दों का नफल सस्कार किया।^{१३}

वाल्मीकि ही आदिकवि हैं जो कारुणिक थे तथा जिनका दोष ही निपाद के बाण से विद्ध कौञ्च के दर्शन से श्लोक के रूप में मूर्त हो गया—

कवि कारुण्यं ब्रह्म सीताया सरिप्रहम् ॥ रघु० १५।७१॥

निपाद विद्वद्वज्जर्शनेत्य श्लोकेत्वमापन्न यस्य श्लोक ॥ रघु० १५।७०१॥

इसी श्लोक के आविर्भूत होते से उन्होंने राम के आदर्श चरित को रामायण में प्रस्तुत किया। कुश और लव ने उसे गाया तथा इस प्रकार उन्होंने प्रथम कवि-पद्धति का निर्माण किया—

स्वकृतिं गापयामास कवि-प्रथम-पद्धतिम् । रघु० १५।३३ ॥

३ रघुवक्ता १३।१

४ रघु० १।१

५ रघु० १५/४६

६ रघु० १३/७१

७ रघु० २/६१

८ रघु० ३/२८

९ कुमार सभव १/७

१० रघु० १०/३०

११ कुमार सभव २/१७

१२ रघु० १०/३६

१३ वाल्मीकि रामायण-बाल का०, २/१५

एक तो राम का चरित, उस पर वाल्मीकि उसके रचयिता, और फिर किन्नरो के ममान मयुर कउ वाले तव-कुश और उनके गायक, तब उमे मुनकर जन-मन क्यों न नुग्ध होना—

वृत्तं रामस्य वाल्मीकिं कृत्स्नम् किन्नरगुनी

किं तत्रैव मनोहनुं नलं म्याना मे शृण्वाम् ॥ १५० १५१ ॥

मृग की मयुरता कवि के कविम्ब को चार चांद लगा देती है। मैथिलीशरण गुप्त ने 'मम तुम्हारा चरित स्वयं ही वाच्य है, कोई कवि बन जाय सहज समाध्य है बह्मन् इसी की पुष्टि की है।

काव्य-रचना की प्रेरणा

वाल्मीकि को काव्य ने उपयुक्त आदर्श चरित की खोज थी, नारद ने उन्हें रामचरित गाने की प्रेरणा दी। कालिदाम को आदर्श चरित की खोज थी, आदर्श गुणों में नयन रघुवध की कौन उनके कानों में पड़ी^{१५} और उन्होंने नारे रघुवध को ही अपने काव्य का वर्ण बना लिया। रघुवध के जिन गुणों का उन्होंने उल्लेख किया है, उनमें भारतीय सभ्यता और उनके आदर्शों के गौर विद्यमान है। रघुवधो दान करने के लिए ही धन-संचय करते थे, वे मितभाषी थे, यश के लिए विजय की कामना करते थे, धैर्य में विद्या का अभ्यास करते थे, यौवन में समार के भोगों का आनन्द लेते थे, युद्ध में तप करते थे और अन्त में योग में शरीर का त्याग करते थे। वे विवाह का उद्देश्य मन्वानोत्पत्ति ही समझते थे। इन गुणों में युक्त रघुवध के विविध राजाओं का चरित उन्होंने प्रस्तुत किया। जब विलासी अग्निवर्ण का वर्णन करने लगे तब कालिदाम को ममबत इस काव्य की मूल-प्रेरणा का स्मरण हो आया और इन काव्य की समाप्ति हो गई।^{१६} अग्निवर्ण के इस विलासी जीवन के रोग से प्रजा को बचाने के लिए ही पुरोहितों और मन्त्रियों ने राजसभ में ही उनकी अन्त्येष्टि कर दी। उत्तम चरित ही काव्य की प्रेरणा और उसका गृहार है। यह उत्तमता भारतीय सभ्यता को ध्यान में रख कर ही परखी जा सकती है।

नाट्य-प्रयोग और उसकी प्रेरणा-परिषद्

जिस प्रकार काव्य के लिए सहृदय श्रोता अपेक्षित है उसी प्रकार नाटको के लिए सहृदय प्रेक्षक। 'भारतविकाग्निमित्र' वसन्तोत्सव पर खेला गया और विद्वानों की परिषद् ने उसकी अनुमति दी। उस समय परिषद्वर्क, यह सदेह प्रकट करता है कि बड़े-बड़े प्रसिद्ध यशस्वी भास, भीमल्लक और कविपुत्र के नाटकों को छोड़ कर

वर्तमान कवि कालिदास के इन नाटक को क्यों इतना आदर दिया जा रहा है।^{१५} विश्वमोर्वशीय के प्रयोग के समय की दर्शक-परिपद् भी अनेक नाटकों को अभिनीत होने हुए देख कर उनका रसास्वादन कर चुकी थी।^{१६} अभिज्ञान शाकुन्तल के प्रयोग के समय की परिपद् तो रस-भाव-विशेष दीक्षा-गुरु विश्वामित्रिय की है और उनके अनुरूप ही है। उत्तम प्रेक्षकों की प्रशंसा नाट्य-मूजन की एक प्रमुक्त प्रेरणा है।^{१७}

काव्य की कसौटी

काव्य का श्रोता ही किसी काव्य का सच्चा परीक्षक है, और श्रोता का मनने महत्त्वपूर्ण गुण है, सत् और अनत् के विवेक की क्षमता। सोने का खरापन या खोटापन तो सभी परिलक्षित होता है जब उसे अग्नि में डाल दिया जाय।^{१८} यह दृष्टिकोण उचित नहीं है कि सभी पुराना अच्छा है और सभी नया बदोष, विवेकी उन्हें परख कर ही अपनाते हैं। केवल मूढ़ ही काव्य की परख में दूसरों के विद्वानों को ठीक समझ लेते हैं।^{१९} कोई भी काव्य-प्रयोग तब तक ठीक नहीं माना जा सकता जब तक विद्वान् उसमें मनुष्य न हो। एकाध दोष तो गुण-समूह में वैसे ही छिप जाते हैं जैसे चन्द्रमा की किरणों में उसका कलक—

आपसितोषाद् विदुषा न साधु मन्ये प्रयोग विज्ञानम् ॥ शाकु० १।२ ॥

एको हि दोषो मुख-सन्निपाते निमज्जन्दिो किरणेष्विवाक ॥ कुमार० १३ ॥

विनम्रता एवं काव्य-प्रयोजन

रघुवश की रचना करते समय कवि ने अपनी विनम्रता प्रकट करते हुए कहा है कि 'मैं रघुवश का वर्णन करने लगा हूँ, परन्तु मैं अनुभव करता हूँ कि कहा तो सूर्य से पैदा हुआ वह तेजस्वी वश और कहा मेरी अल्पज बुद्धि, यह तो एक छोटी नाव से समुद्र पार करने के प्रयास जैसा ही है। परन्तु मुझे भारी विश्वास यह है कि वाल्मीकि आदि कवियों ने सूर्यवश पर सुन्दर काव्य लिख कर वाणी का द्वार पहले ही खोल दिया है, उन वश का फिर से वर्णन करना मेरे लिए वैसे ही सरल हो गया है जैसे हीरे की कमी से विधी हुई मणि में सरलता से डोरा पिरोया जा सकता है।'^{२०}

इसी प्रसंग में कालिदास ने अपने काव्य की रचना का प्रयोजन भी स्पष्ट कर दिया है कि 'मन्दबुद्धि होते हुए भी मैं कवि-यश को प्राप्ति हूँ, भले ही यह उपहास का विषय बन जाय, यह है भी तो वैसे ही जैसे कोई बीना अपने छोटे-छोटे हाथ उठा कर

१६ मालविका, १/१

१७ विश्वमोर्वशीय १/१

१८ शाकुन्तल १/१ गद्य भाग

१९ रघु० १/१०

२० मालविकाग्नि० १/२

२१ रघु० १/२-४

लोभवश दुर्लभ फलों को तोड़ना चाहता है।^{२२} कवि को यश की ही चिन्ता थी, धन की नहीं। वह मानता है कि यश के लिए वे ही कार्य करणीय हैं जिन्हें सामान्य जन न कर सकें।^{२३} यश शरीर को कालिदास इतना महत्वपूर्ण समझते थे कि अपने काव्यों के अनेक स्थलों पर उन्होंने इसका उल्लेख किया है।^{२४}

काव्य का उद्देश्य या फल

वैसे तो सारी भारतीय परम्परा ही पुरुष-लक्ष्य की भांति काव्य का लक्ष्य भी चतुर्वर्ग की सिद्धि ही मानती रही है, परन्तु कालिदास ने धर्म, अर्थ और काम को ही मुख्यता दी है। वे इनमें से प्रत्येक को एक-दूसरे का पूरक मानते हैं, एक को दूसरे का बाधक नहीं समझते।^{२५} कालिदास के काव्य का उद्देश्य सर्वमंगल ही है।^{२६} पर वे अपने^{२७} सहित सहृदय काव्य-रसिकों^{२८} की मंगल-भावना का भी स्पष्ट उल्लेख कर देते हैं। मेघदूत जैसे विरह-गीति के अन्त में भी वे कहते हैं कि मैंने आर्या देवी के चरण-कमलों में प्रणाम करके सुन्दरता से सजाये हुए शब्दों में इस प्रकार मेघदूत की रचना की है। यह कविता, विरह के समय उन लोगों का भी मन बहलावेगी जो काम-विलास से रहित हैं। इसमें मेघ की अत्यन्त निपुणता और कवियों की कल्पना का भी परिचय मिल जायेगा।^{२९}

सौन्दर्य, कोमलता, यौवन, प्रणय और विलास के गायक

भारतीय आचार्यों द्वारा प्रतिपादित काव्य-सिद्धान्तों में रस ही कालिदास को भी प्रिय है। वीर और शृंगार उनकी काव्य-धारा के दो तट हैं। इस काव्य-धारा की गहराई शृंगार की ओर अधिक है जिसे वे तप का ही फल मानते हैं। रघुवंश का आरम्भ दिलीप के तप से होता है। रघु की दिग्विजय में वीर-नाद है, पर उस काव्य का अन्त अग्निवर्ण के विलास वर्णन से होता है। उस विलास-वर्णन में कामशालोक्त सम्पूर्ण विलास सामग्रियों का एकत्रीकरण हुआ है।^{३०} कुमार समथ का आरम्भ पार्वती के तप से होता है, मध्य भाग शृंगार से ओतप्रोत है और उपसंहार कार्तिकेय के वीरत्व और शौर्य-प्रदर्शन से। मालविकाग्निमित्र, विक्रमोर्वशीय और अमिञ्जान शाकुन्तल, तीनों ही नाटक शृंगार रस के हैं। ऋतु-संहार में ऋतुएँ अपने सम्पूर्ण सौन्दर्य के साथ उद्दीपन विभाव के रूप में वर्णित हैं। यजुर्वेद में ६

२२ रघु० १/३

२३ कुमार० ३/१६, ५/७५

२४ रघु० २/५७, १४/३५ आदि।

२५ रघु० १७/५७

२६ विक्रमो० ५/२५

२७ शाकु० ७/३५

२८ ऋतुसंहार—१/२८, २/२६, ३/२८, ४/१६, ५/१६ ६/३८

२९ उत्तरमेघ ६३

३० रघु० १६ सर्ग।

ऋतुभो की चर्चा मिलती है।^{३१} उनकी वर्णना का आरम्भ वनन से हुआ है। कालिदास ने अथर्ववेद^{३२} की परम्परा का अनुसरण करते हुए ग्रीष्म ने आरम्भ किया है। वाल्मीकि ने वर्षा, शरद, हेमन्त और वसन्त का ही वर्णन किया है। पर कालिदास ने ग्रीष्म और शिशिर का भी समावेश कर षट्ऋतु-वर्णन की परम्परा का धीमगेश किया है। मेघदूत भी विशाल शृंगार का ही गीति-वाच्य है। स्वतन्त्र रूप से लिखे गए दूत काव्यों में यह प्रथम है। यह स्पष्ट है कि कालिदास की रचना का अधिकांश अंगार रसाप्लावित है।

सौन्दर्य, शृंगार रस की निद्रि का प्रथम नाथन है। कालिदास की मनो-वैज्ञानिक दृष्टि ने इनके सहज आकर्षण को पूरी तरह पहचान लिया था। उन्होंने एक ओर प्रकृति-सौन्दर्य का रमणीय रूप चित्रित किया है और दूसरी ओर नारी-सौन्दर्य का। कालिदास की दृष्टि में प्रकृति असंसार है और नारी अनवरणीय। पल्लव और कुमुद स्वयं सुन्दर और आकर्षक हैं पर वे नारी के अंगों पर मजकूर उसकी रमणीयता को और बढ़ा देते हैं। कुमुद, केसर-इल, पराग, तमाल-प्रवाल और कल्प-वृक्ष के कुमुदर आदि भी नारी-शृंगार के प्रभाव में हैं।^{३३} कालिदास के काव्य की सभी नायिकाएँ रूप और गुण में अनन्या हैं, यक्ष-पत्नी तो ब्रह्मा की प्रथम सौन्दर्य-सृष्टि हैं।^{३४}

यौवन तो शरीर-लता का कुमुद है।^{३५} नारी का यौवन धृत्प के लिए लोभनीय है परन्तु पुरुष का यौवन श्रियो की आत्मा की मदिरा है।^{३६} वह विलास का प्रथम पद है। वित्तेशो की तो यौवन के अतिरिक्त और कोई अवस्था ही नहीं होती।^{३७} तप के समय नारी-अंगों की नसारता और विलास के समय उनकी कोमलता पर कवि मुग्ध है।^{३८} मृदु प्रवाल और कमल की पल्लवियों को ही वह उत्तम मस्तरण समझता है, पर उस पर भी उसकी नायिकाओं के कोमल अंग दुखने लगते हैं।^{३९} नेत्रों की चंचलता यौवन में उन्माद भरती है। भ्रू-विलास और कटाक्ष का उल्लेख तो उन्होंने प्रत्येक नारी-सौन्दर्य-वर्णन के नमय किया है।^{४०}

३१ यजु ऋषि १०/१०

३२ अथर्व ६ काण्ड १

३३ इन्द्रवज्र—रघु० ६/४०, ११/०३, १३/४६, उत्तरमेघ० २, माकु० ४/४, उत्तरमेघ० ११

३४ उत्तरमेघ०, १६, माकु० १/०४

३५ माकु० १/०

३६ रघु० १८/५०

३७ उत्तरमेघ ४

३८ कुमार० ५/१६

३९ रघु० ६/१०, ८/१७

४० कुमार० ३/४, पूर्वमेघ १६, २४, उत्तरमेघ ३०, ४३, माकु० १/२५ २/० आदि।

योग्य उद्देश्य के लिए है, "पुनः मीन्द्रयज्जग्य आकर्षण के उपरान्त प्रणय या प्रेम आवश्यक है। प्रेम भी उन्हीं में कम्पा चाहिए जिनकी परीक्षा की जा चुकी हो।" रति नाव-वर्णन का आदर्श वे चक्रवाक-युगल को ही मानते हैं।^{४३} करुणावृत्ति वाले ही स्वर्गगोचर होते हैं और वे ही मन्त्र प्रणयी होते हैं।^{४४} प्रिय या प्रियतमा के अनुराग में ही मन का उत्कर्ष है।^{४५} प्रेम का नाव तो ऐसा है कि विभु भी उस के स्पर्श से नहीं बच पाते।^{४६} उसमें जिनकी वाचा पड़े उनका धनत्व बढ़ता जाता है।^{४७} प्रिय में भीभाग्यफल ही वाग्ना है।^{४८} यही मीन्द्रयं की मार्यकता है।

प्रेम का चेतन और अवचेतन मन पर जो प्रभाव पड़ता है, उसके मचारियों और अनुभावों का पूर्ण चित्र कालिदास ने पाठकों के सामने ला दिया है।^{४९} पुरुष-धन्वा, वसन्त-महेश्वर नाम ही प्रणय का प्रेरक देवता है। सहकार-मजरी और मधुलोभी मधुरों के बिना ही उनके डगिन हैं।^{५०} यह काम-वृत्ति न तो वचनीय है^{५१} न कामार्त को चेतन-अचेतन का विवेक ही रह जाता है।^{५२} कामिदाम ने नारी के स्वकीया और परकीया, दोनों ही रूपों का विलास-वर्णन अत्युत्त किया है। उनकी दृष्टि में स्वकीया—गृहिणी, मन्त्रि, संगी या प्रिय महेश्वरी तथा कला-शिक्षण में प्रिय-शिक्ष्य ही मक्नी है।^{५३} वह भीता जैमी माध्वी है, जो प्रिय-विषय में जीवित रहने पर लज्जित होती है।^{५४} परकीया पण्ड्यनी है, गृहिणी नहीं।^{५५} अभिमार से तो कालिदास इतने प्रभावित हैं कि वे धीरे रस के वर्णन में भी विजयश्री में अभिमार करा देते हैं।^{५६}

४१ शाकु० ३/१०

४२ शाकु० ४/२६

४३ मृ० ३/२४

४४ उत्तरमेघ ३०,

४५ मधुवज ३/१०

४६ मृ० ६/६४

४७ उत्तरमेघ ४६,

४८ कुमार० १/१

४९ मन्त्रिणी—रघु० २/३१, २/४२, १२/१६, १३/३४, १४/१६, कुमार ५/२५ शाकु० १/२६ अनुभाव—रघु० २/६८, ११/६२, १२/२१, १४/६३ कुमार, ५/२५ आदि।

५० कुमार० ३/६४

५१ कुमार० ५/८३

५२ मेघ० ५, शाकु० २/१०, ३/१७

५३ मधुवज ८/६३

५४ रघुवज ११/३५

५५ मेघ० २७

५६ रघुवज १७/६६, ४/४४, ४/६१

अभिमार के चित्रों ने चिह्नित पथ भी उनका वर्ण्य-विषय बन गया है।^{१५} सुरभि के चित्रों का तो उन्होंने अनेक न्यायों पर जल्लेख किया है।^{१६} कालिदान के संयोग शृंगार या विलास-वर्णन के प्राकृतिक और मानवीय दोनों रूप मिलते हैं, पर प्रकृति-विलास के चित्र नहीं अधिक रमणीय हैं।^{१७} जयदेव ने 'कविकुलगुरु कालिदासो विलास' कहकर उनके इन्हीं विलास-वर्णनों की ओर नक़्क़ेन किया है। कवि की यह सुख्य प्रवृत्ति रही है।

कुछ पत्तिरा तो मधुमुच ही कवि के अन्तर्भन की व्याख्या को प्रत्यक्ष कर देती हैं, जिन पर उसके सारे नवयोग-वियोग के रमणीय चित्र अंकित हुए हैं। इन त्यक्तों में हम्पदिका का गीत, नीता का उपालन और शकुन्तला के साथ गये शिष्य की तटस्थता में इस व्याख्या का दर्शन करना सभव हो जाता है, जिनका उद्देश्य इष्ट-प्रधान-जनिन वेदना की ओर नकेत करना है—

(२) अभिनव नधुलोलुपो भवान् तथा परिचुम्ब्यचूनभजरीम् ।

ममलवननिनात्र निवृत्तः मधुकर विस्मृतोऽस्येना मयम् । शाकु० ५/७ ॥

(न) वाचस्पत्युवा मन्वन्तनात्स राजा वह नौ विशददामपि उत्तममक्षम् ।

ना लोन्बाड श्रवणादहाती छनस्य कि तत्तदशकुलस्य । गृ० १४/६१

(ग) इष्ट प्रवाम जनिता न्यबला जन्म्य ह खानि नूनमपि नात्र सुद सहानि ।

शाकु० ४/३ और नी शाकु० ५/२।

कवि की दृष्टि में रस और आनन्द पर्यायवाची हैं अतः वह रति-सर्वस्व मन्त्र रस (शाकुं० १।२०, ३।२२), दर्शन-मुख (शाकुं० ६।२१), स्वर्ग-रस (रघु० ३।०६), वत्सल (रघु० १४।२२), तीक्ष्णरस (कुमार० १।२८), मणिक्रीडा (च०मेघ०) आदि का स्वच्छन्द-प्रयोग करता है।

काव्य के मूजन में रुचि होने पर भी उन्ने मगीन में अगाध प्रेम है । उनकी दृष्टि में मधुरभाषिणी वीणा और कामिनी ही अक की गोमा हैं (रघु० १६।१३), अननय में प्रागिक, वाचिक और नात्विक रूप ही कामिदाम को प्रिय हैं (रघु० १६।३६) । नाटक और काव्य दोनों में ही रम की प्रधानता की और वे सकेन पाले हैं, तथा रमों में भी शृंगार नवका शृंगार है, जिसके मयोग-विलास का आनन्द उनका ही मोहण है जिनका इष्ट-प्रवास-जनिन बिरह की मधुर वेदना । छन्द-प्रवृत्ति भी प्रिय अनारार अपना—काव्य में वष्यवम् नया रम के अनुमार ही छन्दों की योजना करने में वातिदाम निडहन् है । इन्होंने निर्मासित रूप में छन्दों का प्रयोग किया है—

५३ गङ्गा केपुः ६

४८ प्रश्न—गृह, १९ दस अक्टूबर, १९५०, १/१२, मेघ, २३, २५, ३१, ४१ उद्धारमे
१ : ३ गुरु ३ = पादि।

४८ ॥ १० ॥ १० ॥ १० ॥ १० ॥ १० ॥ १० ॥ १० ॥ १० ॥ १० ॥

- १ उपजाति—वशवर्णन, तपस्या तथा नायक-नायिका के सौन्दर्य-वर्णन के लिये ।
- २ अनुष्टुप्—उपदेशदान और कथावस्तु की सक्षिप्तता के लिए ।
- ३ वशस्थ—वीरता या युद्ध-सज्जा के लिए ।
- ४ वैयालीय—करुण रस के लिए ।
- ५ द्रुतविलम्बित—समृद्धि वर्णन के लिए ।
- ६ रथोद्धता—आखेट, काम-क्रीडा और सभी प्रकार के श्रम के लिए ।
- ७ मन्दाक्रान्ता—प्रवास, विरह, वर्षा तथा विपत्ति-वर्णन के लिए ।
- ८ मालिनी—काव्यों के सर्गान्त में छन्द-परिवर्तन के लिए ।
- ९ प्रहर्षिणी—हर्ष, हर्षातिरेक या सुखान्त सर्ग की समाप्ति के लिए ।
- १० हरिणी—अभ्युत्थान या औमास्य-वर्णन के लिए ।
- ११ वसन्त तिलका—सफलता वर्णन के लिए ।

इसी प्रकार प्रस्थान में पुष्पिताग्रा, निवृत्ति में तोटक, कृतकृत्यता में शालिनी, व्यर्थ वीरता-प्रदर्शन में औपच्छन्दसिक, स्वयं आमन्त्रण या विपत्ति में स्वागता, ध्वरा-हट में मत्तमयूर, प्रपच-त्याग में नाराच और शौर्य-प्रदर्शन में आदूर्ल विक्रीडित का प्रयोग किया गया है ।

यदि छन्दों के प्रयोग-परिमाण की दृष्टि से विचार किया जाय तो उनके बार-रघुवश, कुमार सम्भव, ऋतु संहार और मेघदूत—काव्यों में अनुष्टुप् ११०२, उपजाति ७५५, वशस्थ २१४, रथोद्धता २३७, वसन्ततिलका १४३, मन्दाक्रान्ता १३६, वैयालीय १३५, मालिनी ५५, द्रुतविलम्बित ५४, पुष्पिताग्रा ४, प्रहर्षिणी ५, हरिणी ४, स्वागता ३, शालिनी २ तथा मत्तमयूर, नाराच और औपच्छन्दसिक एक-एक की सख्या में उदाहरण विद्यमान हैं । कालिदास को कौन से छन्द अधिक प्रिय थे, उक्त सख्यायें इसकी साक्षी दे सकती हैं । क्षेमेन्द्र ने सुवृत्त तिलक में छन्दों के उपयुक्त प्रयोग पर कुछ सकेत दिये हैं ।

कालिदास ने अग्र्यान्तरन्यास अलंकार का उपयोग करते हुए रूडोक्तियो (कहावतों) का प्रचुर प्रयोग किया है । इनकी सख्या लगभग पचास है । सादृश्यमूलक अलंकारों में रूपक, उत्प्रेक्षा, दृष्टान्त आदि भी मिल जाते हैं पर उनका सबसे प्रिय अलंकार उपमा ही है । नाटक होते हुए भी अभिज्ञान शाकुन्तल में ही १८० उपमायें प्रयुक्त हुई हैं । उपमान्वेषण की उनमें विचित्र शक्ति भासित होती है । कालिदास की सभी उपमाओं में मनोवैज्ञानिकता के दर्शन किए जा सकते हैं । एक उदाहरण पर्याप्त होगा ।—

गच्छति पुरं शरीरं भावति पश्चादसंस्थितं चेत ।

चीनाश्रुमिव केनोऽप्रतिवातः नीयमानस्य ॥ शाकुं० ११३२ ॥

दुष्यन्त, शाकुन्तला से मिलने के उपरान्त जब लौटता है तो उसकी मनोदशा के चित्रण के लिए पताका के वस्त्र के साथ मन की समता की गई है, जो वायु के

कारण पीछे की ओर उड़ती हैं। धरीर के आगे चलने पर भी मन का प्रिय वी ओर पीछे दौड़ना स्वाभाविक मन स्थिति है।

कालिदास की अपूर्व काव्य-कला ही उन्हें कवि-कुल-गुरु के गीर्ग्व में नडिन लिये हुए है। वाल्मीकि और व्यास ऋषि-कोटि में थे, उन्हें जितना ध्यान प्रतिपाद्य विषय का था, वर्णन घौली की उतनी चिन्ता न थी। यही कारण है कि उनकी रचनाओं को इतिहास और पुराण की सजा दी गई। आदिशिव कालीदास की रचना में लालित्य भी है, भाव भी है और रस परिपाक भी। उसमें छन्दों के प्रवाह के साथ भाषा का प्रसाद भी है फिर भी यह सब कुछ घात-प्रतिघात में भ्राष्ट्र्य है। रचना को सुन्दर बनाने का उनका लक्ष्य या प्रयत्न था, यह कही आशयित नहीं होना। सनवत इन्हीं सवने प्रभावित होकर भवभूति ने कहा है कि आदि ऋषियों की वाणी के पीछे अर्थ स्वयं ही दौड़ता है। रामायण में काव्य के भाव-पक्ष का ही पूर्ण प्रसार है, कलापक्ष पर उतना आग्रह नहीं है। भाव और कला दोनों का पूर्ण तथा मनोरम समन्वय हमें सर्वप्रथम कालिदास की कृतियों में मिलता है। कालिदास ऋषि नहीं, कवि थे। काव्य के सम्बन्ध में उनका एक निश्चित दृष्टिकोण एवं सिद्धान्त था। सच तो यह है कि रघुवध की रचना द्वारा उन्होंने एक विधिष्ट सकेत दिया है कि कविता अथवा वाल्मीकि और वसिष्ठ के आश्रमों से निकलकर यौवन-मुख की अनुभूति के लिए अग्निवर्ण के कामशास्त्रीय विलास-भवन में पहुँच गई है। अब वह भलकरण और शृंगार रस को ही नवम्ब मान कर उसमें डूब जाना चाहती है। प्रकृति-कन्या शकुन्तला की भाँति प्रकृति की क्रोड में पसने वाली कविता के लिए इन राजमहलों में कोई स्थान नहीं है। काव्य-प्रवृत्ति के पारखी कालिदास के इस सकेत की साक्षी के लिए परवर्ती आठ सौ वर्षों के संस्कृत साहित्य का इतिहास प्रस्तुत किया जा सकता है।

कालिदास का काव्य ही नहीं, काव्य-सम्बन्धी आदर्श भी परवर्ती कवियों के लिए भागर तटवर्ती प्रदीप-गृह का कार्य करता रहा है। सौन्दर्य, प्रणय और विरह की जो रूपरेखा कालिदास ने प्रस्तुत की, उसी को नयी-नयी साज-सज्जा से कभी अलंकृत और कभी निरलंकृत रूप में प्रस्तुत किया गया है। महाकाव्य परंपरा की अन्तिम सवाल बड़ी नैपथ चरित में कालिदास की उपमायें और भाव-भासाएँ सहज ही उपलब्ध हो जाती हैं।^{१०} प्रेम के सम्बन्ध में दृष्टिकोण भी मिलता-जुलता ही है।^{११} यही स्थिति कालिदास और हर्ष के बीच के काव्यों की है।

काव्य-सिद्धान्तों या काव्यादर्शों के सम्बन्ध में कालिदास द्वारा स्थापित यही स्थिति आगे के प्रबन्ध-काव्यों में आ दिवाई पड़ती है कि अपने काव्य-सम्बन्धी दृष्टिकोण के

१० सुतनीय—नैपथ ७/३—कुमार १/४६, नैपथ ७/३३ कुमार १/४९, नैपथ २०/६-कुमार २०/४६ माकु ३/१० नैपथ २/४९, से

११ इन्द्रव्य—माकु २/३ और नैपथ १३/३६

विषय में तब कुछ बातें काव्यारम्भ में अवश्य कह दे, भले ही वे काव्य गद्य में लिखे गए हों या पद्य में अथवा गद्य-पद्य की मिश्रित शैली चम्पू में।

२. भारवि के किराताजुनीय में काव्य सकेत

भारवि की क्षमर कीर्ति का आधार किराताजुनीय है। यह काव्य अपने अर्थ-गोच्य के लिए प्रसिद्ध है। कालिदास के समय तक रस की मत्ता का अठारह राज्य था, परन्तु भारवि के समय (६०० ई०) अलंकारों ने काव्य-जगत पर अपना अधिकार स्थापित कर लिया था। 'समीलिङ्ग किरातजुनीय' को एक वैचित्र्य मार्ग का प्रवर्तक माना जाता है।

भारवि ने 'श्री' शब्द के सर्वप्रथम प्रयोग की मणलाचरण मानकर कथा को त्वग्नि गति दे दी है। उनकी दृष्टि में वाणी सुन्दर, उदार और विनिश्चित अर्थ वाली होनी चाहिए। वह हिनार और मनोमोहक होनी चाहिए।^{१२} एक वचक भी अपने गुणों में यश-विस्तार चाहता है।^{१३} अभीष्ट गुण के लिए वाणी को रुचिर अर्थों से सम्पन्न होना चाहिए, क्योंकि वाणी में गुणों को ही ग्रहण किया जाता है।^{१४}

युधिष्ठिर द्वारा भीम के जयन की जिन शर्तों में प्रवसा की गई है, वे ही भारवि के काव्य-सम्बन्धी विचारों को स्पष्ट करते हैं। पदों में स्पष्टता, अर्थ-गौरव, भिन्नार्थता तथा नामार्थ आवश्यक है। हृदयग्राहिणी, मंगलमयी तथा दर्पण की भाँति विमल वाणी ही कवि का भी लक्ष्य है।^{१५} उसका वर्ण स्पृहणीय गुणों से युक्त महात्माओं का चरित्र ही हो सकता है।^{१६} गुणों से ही हृदय द्रवीभूत होता है। ससार में सौन्दर्य दुर्लभ है, पर गुण दुर्लभ।^{१७} काम की कुत्सित शयु मानने के कारण ही इन्होंने शृंगार को वीर रस का अंग बना दिया है।^{१८} गुण-सम्पन्नता के अतिरिक्त इन्होंने जवन के औचित्य पर भी बल दिया है, क्योंकि प्रबन्ध या सदस्य को न जानते हुए वृहस्पति भी घोलें तो उनकी वाणी विफल हो जाती है।^{१९}

इन विचारों पर ध्यान देने से स्पष्ट हो जाता है कि भारवि, कालिदास की भाँति रसवादी नहीं हैं। भिन्नार्थता और अर्थ-गौरव तथा गुणों को महत्त्व देने के कारण ही मुद्रसिद्ध टीकाकार मल्लिनाथ ने इनकी कविता को तारिकेल फल के सदृश

६० किराता० १।३-६

६३ वही १।८

६४ वही २।१७

६५ वही २।२६-२७

६६ वही २।३४

६७ वही ३।१२, ६।१८, १।१।११

६८ वही १।१।३५

६९ वही १।१।४१, ४३

‘रस-गर्म-निर्भरा’ कहा है।^{११} भारवि ने वज्रम्य छन्द का सर्वाधिक प्रयोग किया है, जिसे राजनीतिक विषयों के वर्णन के लिए उपयुक्त माना जाता है। ‘मन्दन काव्य की एक नवीन शैली-विचित्र-मार्ग की सृष्टि करने के लिए महाकवियों में भारवि का एक गौरवपूर्ण स्थान है।’^{१२}

३ भाष के शिशुपाल-वध में काव्य सकेत

भारवि की भाति भाष ने भी ‘श्रिय’ से ही काव्य का आरम्भ किया है। इसके विचार से वाणी श्रेष्ठ और विष्वजनीन होनी चाहिए।^{१३} वह इतनी ममयें हो कि छोटी होते हुए भी लम्बी मार कर सके।^{१४} वाणी की उत्कृष्टता विरोधियों को भूक कर देने तथा कार्य की सिद्धि में दिलाई पड़ती है। यह अर्थ-गौरव में सम्पन्न, अनुदित, तथ्यपूर्ण, निर्धारित अर्थ वाणी और सप्रयोजन होनी चाहिए।^{१५}

परिमित वर्णों से ही अनन्त वाङ्मय की उत्पत्ति होती है, जैसे सप्त स्वरों से विनिर्मित संगीत।^{१६} शास्त्र और अन्य ग्रन्थों के अध्ययन (व्युत्पत्ति) में वक्ता के गुणों में वृद्धि होती है।^{१७} अर्थ-सम्बन्ध को छोड़कर प्रबन्ध दोषयुक्त हो जाता है, उसमें अनेक गुण तो हो ही, वह ग्रीन एव चित्रित साड़ी की भांति ही अलंकृत और चित्र-काव्य सम्पन्न भी होना चाहिए। जिस कवि की रचना में न भोज हो न प्रसाद, उसे रस-भाव का मर्मज्ञ कौन कहेगा।^{१८} एक रस के लिए ही विभाव, अनुभाव और संचारी भावों का प्रयोग किया जाता है। ये संचारी, स्थायी अर्थ में ही प्रवर्तित होते हैं।^{१९} नीति शास्त्र-विरुद्ध, अर्थ-प्रतिपादन में असमर्थ, वृत्तियों से रहित, अनिवन्ध शब्द-विद्या कभी भी अशोभित नहीं होती।^{२०} वाणी अव्यक्तीक और प्रियतमा की तरह प्रिय होनी चाहिए।^{२१}

भाष ने काव्य के उपसंहार में चारु-चरित-कीर्तन एव भुक्ति-कीर्ति को प्रयोजन बतलाया है। दोस लम्बे-लम्बे सर्गों में समाप्त इस काव्य में भलकारी के

७० किराता० की टीका का आरम्भ।

७१ बलदेव उपाध्याय, संस्कृत साहित्य का इतिहास, पृ० २१२

७२ शिशुपाल वध १।२६, ४१

७३ वही—नीतिस्वयं विषयस्वावकी बाधातिशय्यते। २।२३ तथा २।७८ बहारी की मतनई के लिए ‘देखन में छोटे सर्गे’ सूक्ति स्मरणीय।

७४ शिशु० २।२५, ७७, ६६, ७१

७५ वही २।७२

७६ वही २।७३

७७ वही २।७३-७४, ८३

७८ २।८७

७९ वही २।११२

८० वही ५।१

चमत्कारपूर्ण नवीन प्रयोग किए गए हैं। एकाक्षर, सर्वतोमद्र आदि अनेक चिन्मालकारों का भी काव्य में सन्निवेश भाषा की अलंकारप्रियता का परिचायक है। इन्हें स्पष्टतः अलंकारवादियों की श्रेणी में रखा जा सकता है। उपमा, अर्थगौरव और पद-लालित्य को इनकी कविता की विशेषताओं में गिना जाता है, फिर भी ये रीतिवादी से अधिक अलंकारवादी हैं।

४. श्री हर्ष के काव्य सकेत

हर्ष का नैपथीय चरित पुण्यश्लोक नायक और सरस कथा के चयन को प्रबन्ध का मुख्य आधार मानता है।^{८१} हर्ष गुण-प्रशस्ति के समर्थक है, भले ही लोग चारण की उपाधि क्यों न दे डालें।^{८२} ये काव्य का मुख्य प्रयोजन कीर्ति मानते हैं और किसी कुरगाक्षी के लिए भी कीर्ति को पीड़ित करना नहीं चाहते।^{८३} प्रथम सर्ग के अन्त में उन्होंने स्पष्ट कर दिया है कि यह रचना शृंगार रस की है, एक और स्थल पर उन्होंने स्मरण दिलाया है कि नैपथीय चरित का अग्री रस शृंगार ही है।^{८४}

काव्य के अन्त में हर्ष ने स्पष्ट व्यञ्जना कर दी है कि नैपथ की शृंगार-सूक्ति केवल सहृदयों को ही आनन्द देने वाली है, अरसिक व्यक्तियों के हाथ कुछ नहीं लगने का। अतः कवि के ही शब्दों में इसकी आत्मा शृंगार रस है, शृंगार के संयोग-वियोग दोनों पक्ष ही क्षीर-सागर, उसकी गाँठें खलो द्वारा उत्पन्न बाघाये और सूक्तियाँ ही अमृत-मधु की वर्षा करने वाली हैं।^{८५} कवि की ये स्वोक्तियाँ उसकी रसानुवर्तिता सिद्ध करती हैं।

५. गद्य-कवियों के काव्य-सम्बन्धी विचार

ईस्वी सन् की चौथी शताब्दी से गद्य, पद्य और मिश्र काव्यों में गाढबन्धता और अलंकरण का कार्य हो रहा था। अपनी असमता के कारण नहीं, अपितु रचि के कारण ही उसने तीनों में से किसी एक शैली को अभिव्यक्ति का माध्यम बनाया।^{८६} शैली भेद से काव्य-सम्बन्धी विचारों की अभिव्यक्ति में कोई बाधा उपस्थित नहीं होती। रस, अलंकार, गुण, रीति आदि के सम्बन्ध में गद्य-कवियों ने भी कहीं स्पष्ट और कहीं साकेतिक विचार व्यक्त किए हैं।

८१ नैपथीयचरित १।१-३

८२ वही ८।३२

८३ वही ५।३१

८४ वही १।१४५, १।१।१३०,

८५ वही, काव्यान्त १-४

८६ चम्पूकाव्य का आलोचनात्मक एवं ऐतिहासिक अध्ययन, पृ० ७६-७७

सुबन्धु ने अपनी कृति बानवदत्ता की विशेषता 'प्रत्यक्षर-अनेपमय-प्रपञ्च-विन्यास वैदग्ध्यनिधि प्रबन्धम्' कह कर प्रकट की है।^{१८०} स्पष्ट है कि वे ब्रह्मोक्ति-मार्गी हैं और उनका प्रबन्ध ब्रह्मोक्ति की विशेषताओं से मपन्न है।

गद्य-कवियों ने अलंकारों को ही प्रमुखता दी है। उनकी गद्य-कविता कथा-पथ पर अलंकारों के बोझ से दबी हुई मन्द गति में चलती है। वाण की कादम्बरी में भी अलंकारों की मधुर झंकार सुनाई पड़ती है, परन्तु उसकी गगात्मिका वृत्ति निरन्तर व्यक्त होती रहती है।^{१८१} कादम्बरी के आरम्भ में महाकाव्य की भाँति ही वाण ने इस कृति के काव्य-वैशिष्ट्य को स्वयं अभिव्यक्त कर दिया है। अल-निन्दा, मज्जन-स्तुति के उपरान्त उन्होंने अपनी कथा को कौतुकपूर्ण, राग-सम्पन्न, अभिनव-वधू की भाँति सरस, दीपक, उपमा तथा श्लेष आदि में युक्त, चम्पक माला की भाँति कहा है।^{१८२}

कादम्बरी में कुछ विकीर्ण विचार भी मिलते हैं। बाणी, धनकोर्ण, सन्वा-सम्पन्न, वैशिष्ट्ययुक्त, मधुर और परिष्कृत होनी चाहिए।^{१८३} अध्ययन की ध्वनि कल्पना को देती है।^{१८४} उज्जयिनी की प्रजा के परिचय में अनेक देवों की भाषा के ज्ञाता, काव्यानुसारी, बृहत्कथा कुशल, ब्रह्मोक्ति-निपुण, आत्यायिकात्यायन-परिचय चतुर आदि के उल्लेखों में 'ब्रह्मोक्ति-निपुण' और गद्य-काव्य के भेदों के नकेत महत्वपूर्ण हैं।^{१८५}

कादम्बरी का प्रयोजन प्रेम-रस की व्यञ्जना करना है।^{१८६} अनलङ्कृता अच्छी नहीं लगती।^{१८७} वाण, भरत के नाट्यशास्त्र से अभिज्ञ थे। इनकी दृष्टि में राग एक मदिरा है और उल्लास एक विकार, उत्कृष्ट कवि का गद्य भी उत्कृष्ट होता है तथा कथा का भुत्त उद्देश्य मनोरंजन है।^{१८८} हेमकूट और अन्त पुर के वर्णन में वाण ने श्रृंगार और उनसे सम्बन्धित समस्त उपादानों का उपमान-रूप में एक साथ प्रयोग कर दिया है।^{१८९} कादम्बरी में प्रीति का श्रेष्ठ रूप है। हृदय ही सरोवर है, मनो-विकार का कारण हृदय की सरमता है। अनुराग सागर सद्म है।^{१९०} कादम्बरी के उत्तरार्ध की पूर्ति करते हुए वाण-तनय ने इसे रस-मरित ही कहा है।^{१९१}

१८० बानवदत्ता, पृ० १

१८१ बलदेव उपाध्याय, स० ना० का इति०, पृ० ३११

१८२ कादम्बरी, कथा० ५-२

१८३ वही, पृ० १३

१८४ वही, पृ० ५

१८५ वही, पृ० ५१, न वैदग्ध्य गणपति, पृ० १०४

१८६ वही, पृ० ५६

१८७ वही, पृ० ६७

१८८ वही, पृ० ७५, ८५, ९०, ११८, ६३

१८९ वही, पृ० १२२, २३५।

१९० वही, पृ० २३७, २८३-२८०

१९१ कादम्बरी उ० पृ० ७४०

वाणने अपने विचारों को कादम्बरी में मूर्त रूप भी दिया है। मधुर एवं कोमल-कान्त-पदावली में गरीयसी प्रीति-कथा को अलंकृत और कौतूहल-वृत्ति से सम्पन्न बनाकर उन्होंने इसे सहृदयों के मनोविनोद के लिए प्रस्तुत किया है। कथा को सरस बनाना मुख्य प्रयोग है। अलंकारादि को उन्होंने साधन-रूप में ही प्रयुक्त किया है।

६ चम्पू काव्यों में काव्य तत्वों के सकेत

दसवीं शती तक संस्कृत और प्राकृत का विशाल साहित्य रचा जा चुका था। इसी काल से अपभ्रंश की उत्तरकालीन रचनाएँ उपलब्ध होने लगती हैं। संस्कृत-साहित्य की अन्य धाराएँ जब बन्ध्यत्व की ओर जा रही थी, उस समय उनकी परंपरा को सुरक्षित रखने का श्रेय चम्पू काव्यों को ही है। रीति-काल के अन्त तक हिन्दी-साहित्य के साथ-साथ चम्पू काव्यों का भी सृजन होता रहा है और इनमें भी वे सारी प्रवृत्तियाँ उपलब्ध होती हैं जो हिन्दी साहित्य में हैं।^{६६} यहाँ दसवीं शती के दो प्रमुख चम्पू काव्यों के काव्य-तत्त्व-सम्बन्धी सकेतों को उदाहरणार्थ प्रस्तुत किया गया है।

नल चम्पू प्रथम चम्पू काव्य है। इसके रचयिता त्रिविक्रम भट्ट ने पार्वती की वदना करते हुए तीन प्रमुख सकेत दिए हैं—हृदय में रस सिंचन, कवि-कीर्ति और वाग्विलास। ये काव्य के प्रयोजन हैं।^{१००} काम की स्तुति, इस चम्पू काव्य की शृंगार-रस-प्रधानता सूचित करती है।^{१०१} इनकी दृष्टि में कवि के काव्य और धनुर्वर के वाण का एक ही उद्देश्य है, और वह है, लक्ष्य के हृदय पर लग कर उसे व्यामोहित कर देना।^{१०२} शैली के सम्बन्ध में इनका मत है कि अग्रगण्य पदव्यास करने वाला कवि बालक के समान है जिसका प्रलाप मा को ही अनुरक्त करता है।^{१०३} कवि ने स्वयं नल चम्पू को 'भग-श्लेष-कथावच' कह कर इस श्लेष-प्रयोग को सरसता-वृद्धि के लिए आवश्यक माना है। कवि का श्रम सहृदय-कवि ही समझता है। कथा का नायक उदात्त होना चाहिए।^{१०४} इन विचारों को देखते हुए त्रिविक्रम के काव्य-प्रयोजन, लक्ष्य, शैली और सिद्धान्त के सम्बन्ध में कोई अस्पष्टता नहीं रह जाती।

सोमदेव सूरि का यशस्तिलक चम्पू, काव्य-ग्रन्थ होते हुए भी जैन-दर्शन के प्रमुख सिद्धान्तों से ओत-प्रोत है। इन्हें अपनी काव्य-प्रतिभा पर अभिमान था। इन्होंने काव्य-रचना के सम्बन्ध में अपने दृष्टिकोण को अत्यन्त दृढ़ता और स्पष्टता के साथ सामने रखा है—

६६ चम्पू काव्य का आलो०, पृ० १००

१०० नलचम्पू १।१

१०१ वही १।२

१०२ वही १।५

१०३ वही १।६

१०४ वही १।१६, १७, २३-२५

जैसे रत्नाकर से प्राप्त रत्न स्वयं हृदय-हार बनने में समर्थ है वैसे ही मेरा काव्य भी सज्जनों के हृदय की गोमा है।^{१०४} मोमदेव काव्य-चोर को पातकी मानते हैं, परन्तु एक-दूसरे के अनजाने में आ जाने वाले नाव-साम्य को वे चौर्य-कार्य नहीं मानते। इन्हें छपते मारम्बत रस को उत्कृष्ट और नूतनियों को दूसरे कवियों को काव्य-कुशलता की प्राप्ति के लिए अभ्यसनीय मानते हैं।^{१०६} वीर और शृंगार भृत्य तथा अन्य रम गौण-रूप से शान्त रम के नहायक बनकर आए हैं। दुर्जनों का मनो-विनोद नया मज्जनों में नद्विद्धि उत्पन्न करना प्रयोजन है।^{१०७} काव्य के सच्चे परीक्षक नहृदय ही हैं।^{१०८}

मस्कृत काव्यों में वर्णवृत्तों का ही प्रयोग होता रहा है। इन काव्य की रचना के समय तक प्राकृत एवं अपभ्रंश काव्यों में मात्रिक छन्दों का प्रयोग प्रचुरता में हो रहा था। मोमदेव ने वर्ण, मात्रा, चतुष्पदी, पद्वितीया तथा द्विपदि और घत्ता जैसे इन समय के प्रचलित मात्रिक छन्दों का मस्कृत में रचित के साथ प्रयोग किया है।^{१०९} पञ्चम आश्वास में करहाट-वर्णन के समय प्राकृत छन्द मदनवतार (मयणा-वयार) का प्रयोग हुआ है। इसके प्रत्येक चरण में बीस-बीस मात्राएँ होती हैं।^{११०} सोमदेव के चतुष्पदी छन्द पादाकुलक तथा घत्ता नाम से निर्दिष्ट छन्द कृतियाँ हैं।^{१११}

७ दृश्य-काव्यों में

अव्य-काव्यों के समान ही दृश्य-काव्यों, रूपकादि में भी उनके रचयिताओं के काव्य-मन्त्रणा दृष्टिकोण प्रमगवदा सकेतित हो जाते हैं। कासिदास अव्य-दृश्य दोनों प्रकार के काव्य-मन्त्रणा थे। उनके विचारों की चर्चा पहले की जा चुकी है। यहाँ विगुद्ध नाटककार भास के कुछ विचारों को उदाहरण के लिए प्रस्तुत किया जा रहा है—

बाणी मधुर होनी चाहिए। वाक्यसिद्ध पुरुष, अपुरुष बाणी नहीं सुनते।^{११२} नायक मधुर, दल, दूर, सुकुमार, दिव्यरूप एवं तेजस्वी होना चाहिए। दक्षिण नायक

१०४ मगन्तिनव चम्पू १।१४

१०६ वही १।१०-१३, ४। मन्तिन श्लोक, ३।१५३

१०७ वही १।१०

१०८ मगन्तिनव १।२६

१०९ विस्तृत विवेचन और उदाहरणों के लिए द्रष्टव्य—चम्पू काव्य का भासो० पृ० ३४३-४८

११० मगन्तिनव, पृ० १६० भाषाभाष १। हेमचन्द्र का छन्दो मुद्रासन पृ० ४।

१११ मग० १।१३३, १।२३ द्रष्टव्य—महाभारत जर्मन, वा० ६, पृ० ४६ पर डा० सुब्बिया का लेख।

११२ भाग नाटक चरन्, मन्त्रवानव दशा, पृ० ४, प्रतिज्ञा मौल्यधराम १।११

के परिजन भी दक्षिण होने चाहिए।^{११३} नायिका के सम्बन्ध में भाम ने—तच्छी-दर्शनीया, अज्ञेयना, अनहकारा, मधुरभाषिणी और सदाक्षिण्या आदि विशेषणों के साथ न्याया, नवोद्वाहा, धीर-स्वभावा आदि उनके भेदों का भी संकेत किया है।^{११४}

गीत और नृत्य को भास रंगमंच का प्रसादन मानते हैं। गीत ऋतु के अनुकूल होने चाहिए। नृत्य और भावापिप्त अभिनय ही नाटक में रमणीयता के स्रष्टा हैं।^{११५} संवादों में निहित भावों का ही अंग-प्रत्यंग से अभिनय होता है। यह कला सीवनी पड़ती है। यह कला आजीविका का साधन भी है और ऐसे अभिनय कलाजीवी 'नाटकीय' कहे जाते हैं।^{११६}

भाम ने प्रमत्तता के विविध प्रसंगों से युक्त अंक को 'अमृताङ्क' कहा है।^{११७} सौन्दर्य के सम्बन्ध में भास का दृष्टिकोण है, 'भवंजनमनोऽभिरामता'^{११८}। कालिदास से सर्वथा भिन्न दृष्टिकोण भास का है। कालिदास मधुर आहृति के अलंकरण की आवश्यकता नहीं समझते जबकि भाम मानते हैं कि अलंकरण स्वाभाविक सौन्दर्य में रमणीयता उत्पन्न कर देता है।^{११९}

भास के नाटकों में धीर और शृंगार का ही प्रयोग हुआ है। आरम्भ में नान्दीपाठ नहीं है। भाम स्वतन्त्रवेत्ता नाट्य-प्रयोगवा है। चारदश में मूत्रदान प्राकृत का प्रयोग करना है और वामवदता में वह अकेले मंच पर खाना है। 'मुकुटि मति विचित्रा' कहकर उन्होंने अपने नाट्य-प्रयोग की ओर संकेत किया है।^{१२०} शृंगार को वे 'रागलीला' कहते हैं, मिलन को योगशास्त्र।^{१२१} शीघ्र और पावन का ही उद्दीपन रूप में प्रयोग करते हैं। पूर्वरागजन्य विरह में अनेक मंचारियों का समावेश किया गया है।^{१२२}

सात्त्विक भावों में रोमांच का अधिक प्रयोग हुआ है।^{१२३} निर्वेद, गोष्ठी आदि

११३ भामनाटक चक्रम् पृ० २१७, ११२, स्व० वा० ४।२४, अविमारक १।७, पृ० ३३, परकीय (पृ० १७)

११४ भा० ना० च०, पृ० ३१, १३३४, ५०, २०८ (नाटक स्त्री), पृ० २०७ (स्वाधीन दीवना) आदि।

११५ भा० ना० च०, पृ० ७८, २२४, २४६, १८०, १६६, २२४

११६ वही, चारदश, पृ० २०२, २२०, २१६, २५१

११७ वही, चारदश, पृ० २४७

११८ वही, वामवदता, पृ० १५

११९ तुलसीय प्राकृ० १।१६ अविमारक, भा० ना० च०, पृ० १४७

१२० अविमारक ४।६

१२१ भा० ना० च०, पृ० ६१, अविमारक ४।४, ६ तथा पृ० १२६, २२७

१२२ भा० ना० च०, पृ० २५३

की विशेषताओं के भी मकेन मिलते हैं।^{१२३} भयानक को 'भय रस' कहा गया है।^{१२४} नाम का हान प्रसिद्ध है।^{१२५} अभिनयना ही उनकी दृष्टि में नाटक का उत्कृष्टतम गुण है। भावानुकूल छन्द-योजना इनका मूल्य गुण है। इनके सभी रूपकों में श्लोक ४३७, इन्द्रवज्रा २१, उपेन्द्रवज्रा २, उपजाति ६१, मालिनी ७७, द्रुतविलम्बित १, पुष्पिनाया ५५, भुजगप्रवात १, वज्रम्ब ३५, वैश्वदेवी ५, प्रहृषिणी १७, वनन्ततिलका १७६, मालिनी ७७, पृथ्वी १, हाग्नि ८, निखरणी १६, शाङ्खलविक्रीडित ६२, सुदृष्टना ४, रुक्मिणी ८, मेघमाला १, दृष्टक १, वैतालीय १, शायी ११ तथा उपगीति १, छन्दों का प्रयोग हुआ है। यह मर्यादा स्पष्ट करती है कि श्लोक, वनन्ततिलका, शाङ्खलविक्रीडित और उपजाति को वे अभिनय के अधिक अनुकूल समझते थे।

(ख) प्राकृत काव्यों में काव्य-तत्त्वों के संकेत

मगवान् बुद्ध द्वारा पालि में उपदेश देने के कारण जन्म-भाषा प्राकृतों का महत्त्व बढ़ा। उपदेशों के लिए भी मगुर न्वर-मग्नलता आवश्यक थी।^{१२६} ईन्वी मन् के आरम्भ ने ही प्राकृत रचनाओं की स्वतन्त्र स्थिति मानने धाने लगती है। उपलब्ध प्राचीनतम कुनि हालकृत गाथा-सप्तशती है, यह मुक्तक संग्रह है। इनमें शृंगारिक और सामाजिक गाथाएँ सर्वांगिन हैं। कवि ने इनके प्रयोजन का संकेत करते हुए कहा है कि अमृतमय प्राकृत काव्य वो जो पटना या सुनना नहीं जानते वे कामशास्त्र की तत्त्व चिन्ता करते हुए कद्यो नहीं सज्जित होते ?^{१२७}

प्राकृत साहित्य का अधिवाहक जैन कवियों की देन है। पाँचगणिक कथाओं ने लोगों का मन ऊब चुका था। इन जैन कवियों ने शृंगार-कथा के बहाने धर्म-कथा सुनाना प्रारम्भ कर दिया। जमुदेव हिण्डीकार ने इनका संकेत किया है—

‘ताम गृहान्न हितयन्त्रं चकुम्भ मिगार कथा दंसेण धम्म चैण्ण परिहेहि।

(जिन लोगों का हृदय काम-कथा के श्रवण करने में सलग्न है उन्हें शृंगार कथा के बहाने मैं अपनी इस धर्म-कथा का श्रवण कराता हूँ।)

उपदेशप्रद कथाओं की प्रतिक्रिया में प्रेम-कथाओं का प्रचलन हुआ,^{१२८} यह स्पष्ट है। कथा-ग्रन्थ प्रायः मिथ या चम्पू शैली में प्रस्तुत किए गए हैं। पाचवीं शती के पूर्वार्ध में महाकाव्यों की परम्परा आरम्भ होनी है। प्रवरसेन का ‘रावण बह’

१२३ वहीं, पृ० १६३, २१७, चारदम ३:१, अविमर्क ४:१०७

१२४ अविमर्क १:१७

१२५ उपदेश-भाषा हाम । प्रमन राघव की प्रस्तावना।

१२६ कावेर जनक ३:३६

१२७ गाथा सप्त १:१७

१२८ प्राकृत-साहित्य का इतिहास पृ० ३६३-६४

प्रथम उपलब्ध महाकाव्य है। 'चरित' काव्य भी प्रचुर सख्या में लिखे गए। इस प्रकार अपनी काव्य-प्रवृत्तियों में प्राकृत-साहित्य भी सस्कृत-साहित्य के समानान्तर ही चला है।

१ प्रवरसेन के रावण वह में काव्य-संकेत

रावण वह प्राकृत-साहित्य का उपलब्ध आदि महाकाव्य है।^{१२६} इस काव्य का आरम्भ शिव, नृसिंह, कृष्ण, नाट्यरत शिव और उनकी शक्ति गौरी की स्तुति से हुआ है। काव्य-सम्बन्धी दृष्टिकोण स्पष्ट करते हुए प्रवरसेन कहते हैं कि सरसता-प्रमुख काव्य-कथा का निर्वाह कठिन है। मंत्री के समान इसका आरम्भ भी अनुराग से होता है, परन्तु दोनों व्युत्ति, स्खलन आदि दोषों के कारण विघटित और पुनः प्रतिष्ठापित हो जाते हैं।^{१२७} साधु काव्य के सेवन से विशिष्ट ज्ञान की वृद्धि, यश प्राप्ति गुण-अर्जन, नृत्पुरुष-चरित श्रवण द्वारा मन का हरण रूप प्रयोजन सिद्ध होते हैं। केवल छन्दोवद्धता तुल्यवन्दी मात्र है, अर्थगति या मौलिक भाव की उपलब्धि आवश्यक है।^{१२८} इन्होंने अपने काव्य के वर्ण्य-विषय का भी संकेत किया है।^{१२९}

इससे स्पष्ट है कि प्रवरसेन काव्य का प्रयोजन कीर्ति और प्रीति, दोनों मानते हैं। मौलिक भावों की उद्भावना इनकी दृष्टि में काव्य के लिए आवश्यक है। काव्य-नायक राम मृपुरुष है। प्रयोग की दृष्टि से अग्नी रस वीर है और प्रत्य रस उमके अंग। सारा काव्य प्रायः एक ही प्रकार के छन्द में है। सगन्ति में छन्द-परिवर्तन न होने से यह सस्कृत-महाकाव्यों से भिन्न है। रौद्र और शृगार तथा भय और शृगार को एक साथ परिस्थिति-जन्य मन स्थिति के कारण प्रस्तुत किया गया है।^{१३०} चम्पू काव्य को 'साङ्क' बनाया गया है, पर चम्पू न होते हुए भी कवि ने इसे 'अनुरागाङ्क' कहा है।^{१३१} कृष्ण कवि ने प्रवरसेन दो गहन-भावों का कवि कहा है।^{१३२}

२ लीलावई नाम कहा में काव्य-संकेत

महाराष्ट्री प्राकृत में रचित कौतूहल (आठवीं शती पूर्वार्ध) कवि की यह रचना विद्युत् प्रणय-कथा है। कादम्बरी की भाँति इसका नामकरण भी कथा-नायिका के नाम पर हुआ है। सातवाहन नायक है। 'वर्णन-विस्तार और शैली की क्षमिव्यञ्जना

१२६ रावण वह, स० डा० राधागोविन्द वासक, इण्डोलेशन, पृ० X X।

१३० रावण वह १।६

१३१ वही १।१०-११

१३२ वही १।१२

१३३ वही १०।३, १०।५७

१३४ वही १५।६४

१३५ भाव 'प्रवरसेनस्य गहनो न हि मन्यते। कृष्ण ।

के काव्य प्राकृत काव्यों में इसका महत्वपूर्ण स्थान है।^{१३६}

कवि ने अपनी विनम्रता प्रकट करते हुए भी लीलावती कथा को कथा-रत्न कहा है।^{१३७} कवि को कथा की प्रेरणा शाग्दीप मनोरम राशि में अपनी पत्नी नाविनी से मिली, प्रयोजन या मान्द्य-विनोद। विशेषताएँ हैं—मनोहर-आलाप, महिला-जन मन हारिता, सम्मना और अप्रवता।^{१३८} कवि ने कथा के तीन रूपों—दिव्या, दिव्या-मानुषी और मानुषी का निर्देश किया है।^{१३९} सुन्दर वर्ण, विशिष्ट अक्षर और गुणोत्कर्ष की आवश्यकता पर बल दिया है।^{१४०} कवि शब्द-शास्त्र (व्याकरण) को सुभाषित का बाधक मानता है और स्पष्ट अर्थ युक्त निष्कलुष हृदय के उद्गार को ही महत्त्व प्रदान करता है।^{१४१}

कवि के शब्दों में ही यह दिव्या-मानुषी कथा है, तथा इसमें पूर्वापर-सम्बन्ध तथा मन्थियों का निर्वाह हुआ है।^{१४२} वह देव-गपा के शब्दों को सर्वोच्च मानता है। प्रेरणा पत्नी से, उद्देश्य मनोविनोद तथा वर्णन शैली में गुणोत्कर्ष, ये हैं कथा के सम्बन्ध में कवि द्वारा व्यक्त विचारों के मांगश। प्रयोग की दृष्टि से सारी कथा प्राकृत गाथाओं में निबद्ध है, केवल वशम्भ आदि पाँच छन्द सम्बन्धित वर्ण-वृत्तों के हैं। मन्थियों या गन्थाओं के नये क्रम का आरम्भ—तथा अन्तिम, अविद्य, अहवा, एत्यतस्मिन्, तत्रो, आदि शब्दों से हुआ है, अन्यथा कथा अविच्छिन्न रूप में आरम्भ से अन्त तक चल्ती है।

३ कुवलय माला में उद्योतन सूरि द्वारा सकेतित काव्य-दृष्टि

लीलावती कथा गाथाओं में है, किन्तु कुवलय माला गद्य-पद्य मिश्रित चम्पू शैली में। गद्यभाग की अलङ्कृति और गाद्वद्धता भी इसे चम्पू काव्य ही निश्चय करती है। इसमें वर्णन-विस्तार तो है ही, अनेक अवान्तर कथाओं का भी समावेश किया गया है। इसका रचना-काल ७७२ ई० है।

कवि ने जिन-वन्दना में काव्यागम किया है और दुर्लभ मानव-जीवन का नाव्य चार पुत्रपार्यों को माना है। हाल से लेकर रविप्रेष तक अनेक कथाकारों का उनकी विशेषताओं सहित उल्लेख किया गया है।^{१४३} कवि ने कथा के पाँच रूपों—सकल

१३६ म० आदिनाथ वैमिनाथ उपाध्ये, इष्टोडशमन, पृ० ४०

१३७ लीलावती नाम कहा, गाथा २०

१३८ वही, गाथा, ७०-७३]

१३९ वही, गाथा ३५

१४० वही, गाथा ३६-३८

१४१ लीलावती, गाथा ३६-४०

१४२ वही गाथा ४१-४७

१४३ कुवलय माला, पृ० ३-४

कथा, उग्र कथा, उन्नत कथा, परिणत कथा और भेद्य या महीर कथा का मनेन कर इसे महीर कथाओं के गुणों से युक्त महीर कथा कहा है।^{१४४} उद्योतन ने इसी विशेषताओं से उन्नतता, सुनगा, ललितपदा, मधुर-मधु-मन्त्रा, हर्षदायिनी, भाव-विभागादि युक्त धमकया या निर्दम स्थिः है।^{१४५}

इस कथा का मूल भाग निर्रोध और रस शान्त है। नम-नृत्य और युवती शरीर के शोभयन्-यनन को कवि रस मानता है। वह स्वयं मशानि है कि रस कथा में चित्त चित्त प्रकार रमेगा।^{१४६} धन में कथा भरण का फल सम्प्राप्त्य, उमगी दृष्टता और सुनरित्य धनवाया गया है। हमें कदनी-न्यम्भ की भाति कथा-यत्र के भीतर हमारे-दूगरे कथापत्रों का ममवेग है।

उद्योतन मूर्ति बहुभाषाविद् थे, अतः मन्त्र, प्राक्तन और अपभ्रंश के अनिर्दिष्ट विविध देश भाषाओं की मन्त्रोक्तियों भी इसके मन्त्रों में उन्नत होती हैं।^{१४७} चमत्कार-पूर्ण प्रहेलिका और चित्र-काव्यों की भी उन्नत कमी नहीं है।^{१४८} यद्यपि कवि चमत्कार-वादी है, परन्तु यह कृति नाया-वैज्ञानिक, साहित्यिक और सामाजिक दृष्टि में एक साकेतिक कौशल प्रदान करने में भी समर्थ हुआ है।

४ गुणपाल के जम्बुचरित्र में काव्य-सकेत

जैन-परम्परा में त्रिगुणिक धर्मात्मा पुष्पा का चरित्र-वर्णन कवि-धर्म भी है और धर्म-धर्म भी। गुणपाल ने अपने तीन पूर्ववर्ती—श्वेत्गुण, प्रमज्जन और रविपेण का उल्लेख किया है। इनमें १६ उद्देश है और धौली गद्य-पद्य मिश्रित है। यह प्राकृत के चरित्र काव्यों का प्रतिनिधित्व तो करती ही है, प्राकृत के चरित्र काव्यों को जोड़ने वाली कड़ी भी है।

जम्बू स्वामी एक गणधर थे, अतः नायक धार्मिक पुरुष है। कथा का आरम्भ जिन-वन्दना में हुआ है। दुर्जन और सज्जन के स्वभाव का विस्मृत वर्णन किया गया है। काव्य-रचना का उद्देश्य निवृत्ति-प्राप्त है।^{१४९} गुणपाल ने धर्म-कथा, धर्म-कथा और काम-कथा तथा महीर कथा में इसे धर्म-कथा कहा है।^{१५०} काव्य-सम्बन्धी दृष्टिबोध में यह उद्योतन मूर्ति के पर्यानुयायी हैं। इस चरित्र-काव्य का प्रयोजन, कथाव्यवस्था फल आदि वही है, जो कुवलय माला का।^{१५१}

१४४ बुधनयमाना, पृ० ३

१४५ यही, पृ० ४

१४६ यही, पृ० ४ और २८३

१४७ यही, पृ० १६७-१७६

१४८ यही, पृ० १२७ १७५

१४९ जम्बुचरित्र १।१-१८

१५० यही, १।१-२४

१५१ यही, १।१७६३-७६४

दृष्टिकोण की समता होते हुए भी वर्णन-विस्तार,* अलङ्कृता, कथानैविध्य, व्यापक ज्ञान और कलात्मक दृष्टि से यह रचना कुचलय माला की समता नहीं कर सकती। दोनों में आकाश-पानाल का अन्तर है।

(ग) अपभ्रंश काव्यों में काव्य-सिद्धान्तों के संकेत

'अपभ्रंश' शब्द का सर्वप्रथम उल्लेख पतञ्जलि (ई० पू० तीसरी शती) ने व्याकरण-नियम-मुक्त शब्दों के लिए किया है।^{१४३} भट्ट के नाट्यशास्त्र के अनुसार अपभ्रंश विभाषा है और मामह (छठी शती) के अनुसार काव्य-भाषा।^{१४३} सातवीं शती में दण्डी ने वर्गीकरण के समय अपभ्रंश-काव्य की स्वतन्त्र मता स्वीकार कर ली है।^{१४४} उद्योतन सूरि ने कुचलय माला में अपभ्रंश काव्य को त्रिप्रणयिनी के सलाप सद्गुण मनोहर कहा। इनमें पूर्व का कोई काव्य उपलब्ध नहीं है, परन्तु इन्होंने 'रास' और 'चातुरसायण' नाम में प्रचलित दो प्रकार की अपभ्रंश कृतियों का उल्लेख किया है।^{१४५} नृत्य और सवादों से युक्त रास काव्यों का प्रचलन आठवीं शताब्दी के आरम्भ में ही होगया होगा। जन-समूह के आकर्षण को देखकर ही उद्योतन ने रास की निन्दा की और उसे महामोहिग्रस्तता कहा। बाद में जैन कवियों ने स्वयं रास और रासउ का आश्रय लिया। यह स्पष्ट है कि राम और रामउ अपभ्रंश काव्यों की प्राचीनतम धारा है। रास-नृत्यों के वर्जन के लिए जिनदत्त सूरि ने उपदेश रसायन रास लिखा। उद्योतन और जिनदत्त की भावनाओं में प्रचुर साम्य है।^{१४६}

आठवीं शती के उत्तरार्ध में ही स्वयम्भू के दो अपभ्रंश चरित-काव्य लिखे गए और इन्हे संस्कृत तथा प्राकृत के समकक्ष मान्यताप्राप्त होगई। नवीं शती में वट्ट ने इसे देश की तत्कालीन प्रमुख भाषाओं में से एक माना।^{१४७} पुष्पदन्त के कथनानुसार दसवीं शती में राजकुमारियों को संस्कृत और प्राकृत के साथ अपभ्रंश का भी ज्ञान कराया जाता था।^{१४८} इसी शती में राजशेखर ने अपभ्रंश को काव्य-शरीर का जघन कहा और ग्यारहवीं शती में नमिसाधु (१०६६ ई०) ने इसे विवेचन का विषय बनाया।^{१४९} हेमचन्द्र (१०८६-११७३ ई०) ने इसका व्याकरण लिखकर स्थिरता,

१४३ महाभाष्य, पृ० ३३, ५६

१४३ भाषापर शब्द विभाषा। ना० शा०। काव्यालंकार १।१६, २८

१४४ काव्यादर्श १।३९-३७

१४५ कुचलय माला, पृ० ६७-६८, ४ और १५२

१४६ तुलनीय—कुचलय माला, पृ० २ जम्बुचरित, उद्देश १, २ तथा उपदेश रसायन रास, पद १, २

१४७ काव्यालंकार २।१२

१४८ महापुराण ५।१८।६

१४९ काव्य भोगात्ता अध्याय ३, पृ० ६ तथा काव्यालंकार २।१२ की टीका में नमिसाधु

स्वरूप और महत्त्व प्रदान किया। अपभ्रंश की प्रथम कृति की उपलब्धि को ध्यान में रखा जाय तो ७८० ई० से १२०० ई० तक का काल अपभ्रंश साहित्य के विकास, रचना, और रूप-विकास की दृष्टि से अत्यन्त महत्त्वपूर्ण है।

राहुल सांकृत्यायन ने अपभ्रंश के आदि महाकवि स्वयम्भू (आठवीं शती) को ही हिन्दी का आदि कवि मान लिया। रामचन्द्र शुक्ल ने ६६३ से १३१८ ई० तक हिन्दी का आदि काल माना। यही स्थिति आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी की है। इनके विचार से बारहवीं शती तक अपभ्रंश भाषा ही पुरानी हिन्दी के रूप में चलती थी। दसवीं से बारहवीं शती तक के अपभ्रंश को इन्होंने उत्तर अपभ्रंश नाम दे दिया और चौदहवीं शती तक के काल को अपभ्रंश काल का बढ़ाव कहा।^{११०}

आठवीं से चौदहवीं शती तक का विशाल साहित्य आज उपलब्ध हो चुका है।^{१११} यदि इस काल की संस्कृत, प्राकृत और अपभ्रंश कृतियों की एक सम्मिलित सूची पर दृष्टिपात किया जाय तो यह स्पष्ट हो जाता है कि किस प्रकार इन तीनों भाषाओं के कवियों ने एक ही लोक-भावना के प्रवाह में बहते हुए अपनी कृतियाँ प्रस्तुत की हैं, उनमें भाषा-भेद है, पर प्रवाह-भेद नहीं, उनमें प्रेरणा और दृष्टिकोण-जन्य भेद भी नहीं है। प्राकृत का प्रवाह अपभ्रंश को, अपभ्रंश का प्रवाह उत्तर अपभ्रंश को, और उत्तर अपभ्रंश का प्रवाह हिन्दी-साहित्य को अपना उत्तराधिकार सौंपता गया है।

अपभ्रंश के काव्यों में काव्य-तत्त्वीय संकेतों के लिए अपभ्रंश के आदि महाकाव्य पांडम चरित (आठवीं शती), सदेग रासक (११-१२वीं शती) और कीर्तिलता (चौदहवीं शती, को आधार बनाकर उसकी परम्परा का निर्देश किया गया है।

महाकवि स्वयम्भू के पंडम चरित में काव्य-तत्त्वों एवं सिद्धान्तों के संकेत

स्वयम्भू पहले अपभ्रंश कवि है, जिनका सारा साहित्य उपलब्ध है। कला और भाव-मनोदत्ता की दृष्टि से भी वे एक प्रांड गिल्पी सिद्ध हुए हैं। इनकी कृतियाँ अपभ्रंश ही नहीं, परवर्ती हिन्दी-साहित्य को भी एक सीमा तक प्रभावित करती रही हैं। पुष्पदन्त के महापुराण की टीका में स्वयम्भू को पद्मडीवन्ध का कर्ता कहा गया है। स्वयम्भू के सामने वाल्मीकि का रामायण और विमल सूरि का प्राकृत 'पंडम चरित' अवश्य रहा होगा। अपने दृष्टिकोण और भावना के अनुसार इन्होंने राम का चरित प्रस्तुत किया है और इस रामचरित के सम्पूर्ण कथानक को सामान्य मानवीय घरातल पर उतार दिया है। वे एक ऐसे राजा के प्रतीक बन गए हैं, जो शम्भुजीवी

११० हिन्दी-साहित्य का आदि काल, पृ० १०, १७, २२, १८, २४

१११ श्रुतव्य—हिन्दी काव्यधारा, आदि काल के अज्ञात हिन्दी रास काव्य आदि ग्रन्थ

मान हो नहीं, मान, दास, लण्ड, भेड़ सहित कूटनीति का पूर्ण ज्ञान है और धीरे-धीरे भारत का राज्य और अपनी धनिक का सचय विनी विधेय नदय के त्रिण कृता चला जा रहा है। अनन्तबीज जो छन में पकटने की घटना हमने ममयंन के लिए परीक्षा है। पउम चरित्र का प्रथम विद्याधर शास्त्र वगानुचरित-मा है। अनेक राजाओं के चरित्र वर्णन में ऐमा आनाम मिलना है कि कवि अपने काव्य को पुष्पाण में टांग देना चाहता है।

जिन-वन्दना के उपरान्त कवि कहता है—दीर्घ नमान ही जिसका माल है, शब्द ही वन है और श्रद्धा ही विजित का मुग्धनि पराग, बुधजन रूपी मधुकर जिसका रममाण करते हैं, ऐसे स्वयंभू का काव्योत्पल विजयी हो।^{११३}

कथा-सरिता-रूपक

काव्य के आरम्भ में ही स्वयंभू वतना देते हैं कि उन्होंने पूर्ववर्ती भाषा रामकथा को देखा है।^{११३} उन्होंने रामकथा को एक नदी के समान माना है जो बर्धमान के मुल-कूहर में निकली हुई है और श्रमानत रूप से चली आई है। यह अक्षर-विन्यास के जलमयूह से मनोहर, सुन्दर अलंकार तथा इन्द्र-रूपी नलयो में नदी, दीर्घ-नमान रूपी प्रवाह में अग्नि, मन्दन और प्राकृत रूपी पुलिनो में अलकृत है। देवी नापा ही जिनके दो उज्ज्वल तट हैं। कही-कही कठिन घन शब्द ही गिला-तल (बट्टानों) है जिन पर अर्थ-विस्तार का कन्वोल निर्भर करना है। आवात ही, तीर्थ के नमान इस पर स्थित है। इस सुशोभित रामकथा-रूपी नरिता को बहते हुए गणवर देवों द्वारा देखा गया।^{११४}

काव्य के उपकरण

उभी निर्मल पुष्प से पवित्र कथा का आरम्भ कर रहा है, जिनके जानने से स्थिर-कीर्ति बढ़ती है।^{११४} अपनी विनम्रता प्रकट करते हुए वे कहते हैं कि मैं बुधजनों से विनती करता हूँ, मेरे सद्गुण अथ कोई कुकवि नहीं है। कभी व्याकरण नहीं

११३ सीहर-ममान-पाल सह वस अय कोनरुधविष ।

बुह-भुवयर-मीम रस मयम्बु कळुप्पल जयत ॥ १० ४० ११२

११३ पुपु आरम्भिय रामकह आरितु जोएप्पिपु ॥ सवि ११११

११४ बट्टमाण-मुह कूहर-विणि-य । राम कह-मइ एह कमाय ॥ ११२१

अक्षर-मान-जलोह मपोहर । मु-अलकार-उन्द-अच्छेदर ॥ ११२१

सीह ममान पयहावकिम । मन्त्रय-पायय-युतिपालकिम ॥ ११२१

देनी भागा उअय उदुज्जन । कवि दुक्कर-अण-मह मिलायल ॥ ११२१

अय बहल कम्पोसाणिट्टि । आनाअय-नमयूर-परिट्टिय ॥ ११२१

एह राम कह-मरि मोहली । उपहर देवहि दिदु बहली ॥ ११२१

११४ निम्मान-पुष्प-यवित्त-वह, कियु आरम्भ ।

अप सयादिज्जमलेण विर किति विहण्ण ॥ ११२१

जाना, न ही वृत्ति और सूत्रों को बखाना, न प्रत्याहारों का चिन्तन किया, न सन्धि के ऊपर बुद्धि स्थिर हुई, न सात विभक्तियों को सुना, न छ प्रकार की समास-प्रक्रियाएँ को जाना, छ कारक, दस लकार, वीम उपसर्ग और वहत से प्रत्ययों को भी नहीं सुना। घातुघो का बलावल, निपात, गण, लिंग, उणादि, वक्रोक्तियाँ और वचन भी मेरे सुने हुए नहीं हैं। न तो पाच-महाकाव्य मेरे सुने हुए हैं, न ही भरत के सारे गीत (नाट्य) लक्षण। पिंगल और उमका प्रस्तार भी नहीं समझता, न ही मामह और दण्डी के अलंकार, तब भी मैं यह व्यवसाय (काव्य-रचना) नहीं छोड़ पा रहा हूँ और 'रङ्गावट्ट' काव्य करता हूँ।^{१६६} ग्रामीण भाषा के परिचयाग द्वारा अपनी तुच्छ कविता के सुभाषित-वचन बनने की कामना करता हूँ।^{१६७} उसकी यह विनम्रता केवल सज्जनों के लिए है खल्लों के लिए नहीं।^{१६८} काव्य का आरम्भ उसने मगध देश के वर्णन से किया है।

प्रयोजन

कवि ने अपनी काव्य-रचना का ध्येय आत्मामिव्यक्ति माना है। जिन-वन्दना के उपरान्त वह कहता है कि फिर रामायण काव्य में अपने को प्रकट कर रहा हूँ।^{१६९}

इन कथनों में कवि के काव्य-रचना का प्रयोजन और लक्ष्य तो स्पष्ट हो ही जाता है। यह भी ज्ञात होता है कि वह व्याकरण, छन्द और अलंकार-सहित भरत के नाट्य-शास्त्र^{१७०} से पूर्ण परिचित है।

प्रायः प्रत्येक उपकथा के आरम्भ में कवि ने विजयी पात्र को जिन-भवन में वन्दना के लिए भेजा है और पराजित, किन्तु जीवितपात्र को 'जिन की' शरण में भेज

१६६ बृहस्पतय सयम्भु पद विष्णवद् । मर्दे सरिमउ अण्णु पाहि कुकद् ॥१३॥१
वापरणु कयाविण जाणियउ । णउ वित्ति-सुत्तु वनञ्जाणियउ ॥१३॥२
णउ पञ्चाहारहोतति किम । णउ सधि हँ उप्परि बुद्धि थिय ॥१३॥३
णउ भिसुणउ सत्त विहत्तिमउ । छब्बिहउ समास पउत्तिमउ ।
छक्कारय दसलमार ण सुय । वीसोवसग्ग पच्चय बह्वय ।
भबलावल छाउ निवाय-गणु । णउ लिगु उणाद् वक्कु वयणु ।
णउ भिसु णिउ पच्च-महाय कव्वु । णउ भरहु गेउलकण्णु वि सव्वु ।
णउ बुज्झिउ पिणल पत्थाह । णउ भम्मह दण्हि-अलकाळ ॥
ववसाउ तो वि णउ परिहरमि । वरि रड्ढावट्टु कव्वु करमि ॥१३॥४-६

१६७ छुट्टु होन्तु सुहामिय वयणाहँ । गामित्थ भास परिहरणाहँ ॥१३॥११

१६८ द्रष्टव्य—१/३/१२-१३।

१६९ पुणु अप्पाणउ पायडमि रामायण कावे ॥१/१/१६॥

१७० द्रष्टव्य—२/४/१—८ जहाँ नौ रस और आठ भावों से युक्त भरत के नाट्य प्रदर्शन की बात कही गई है और भी २।६

दिया है, क्योंकि वह 'जिन' के अनिरिक्त किमी के नामने मिर भूबाना नहीं चाहता।^{१०१} एक स्थान पर वे श्रृपन के प्रवचन के उपरान्त षडे प्रभाव का वर्णन करते हुए कहते हैं 'जनी ने अपने मत में जीवत जो जचल समस लिया, उनका भव-भय और नशय उपगम हो गया।'^{१०२} जैन धर्म की महत्ता की स्थापना और उसकी ओर राजाओं सहित जनता को आकृष्ट करना इन वाक्य का मौखिक प्रयोजन और लक्ष्य है। युद्ध, धर्मावलम्बी राजाओं के लिए भी यश का कारण है, वे परम्पर भी चढ़ते हैं, जैन मूर्ति राजनीति में हस्तक्षेप भी करते हैं।^{१०३} कुछ मिलाकर यह श्रद्धा-धर्म के विरुद्ध नहीं है।^{१०४} रावण परमवीर जैन था, राम भी अनेक बार जिन-वन्दना करते हैं।

अन्य विचार

कवि के स्वयं के कवन से यह स्पष्ट है कि रामह और दण्डी के अनकार-शास्त्र में वह परिचित है। इस प्रकार भरत का रसवाद और रामह का अनकार-वाद सिद्धांत-रूप में उसके सामने थे। वीर और शृंगार, कवि के दो प्रिय रस हैं यद्यपि वह इनका पर्यवसान शांत रस में करता है। हम सम्भव में वह अलंकारों को भुला नहीं देता। स्वयम्भू ने जहाँ इतने स्पष्ट रूप से अपने काव्य-सम्बन्धी दृष्टिकोण को प्रस्तुत किया है, वहाँ उन्होंने एक और पद्धति अपनाई है—उपमानों के रूप में काव्य-विचारों की अभिव्यक्ति। कुछ ऐसे उद्धरण देखे जा सकते हैं—

- १ जैसे मूर्खों के बीच चुकवि के वचन। ४।१।१
- २ अमण नय के सभी श्रुति महाकवि 'बापीश्वर' थे। ५।१।५।२
- ३ दोनों ओर की सेनायें चुकवि के काव्य-वचनों की भाँति आपस में गुप्त नहीं। उभे और मच जैसे ही दूटने लगे जैसे चुकवियों के अनगढ़ काव्य-शब्द। ५।५।२
- ४ कुलपुत्री की उन्मिषो-प्रतिमुक्तियों ने पुष्चली पराजित हो जाती हैं। १०।६।१०
- ५ उसका वह गान सुन्दर स्त्री की तरह अलंकार और सुन्दर स्वरों से युक्त विदग्ध और सुहावना था। १२।१०।१
- ६ वह धर्म, अर्थ और कामतत्त्व को समझता है। १४।११-६-८। धर्म सुखमूल ६।१४ अर्थ प्रधानता २८।१२।७-१०
- ७ जल कीड़ा^{१०५} में स्वयम्भू को, गोरह कथा में चतुर्मुख को, और भक्त्यवेध-

१७१ द्रष्टव्य—पञ्चचरित ३।०।१-६

१७२ द्रष्टव्य—०३।१०।१ पञ्चचरित।

१७३ द्रष्टव्य—१५।६।६-८

१७४ द्रष्टव्य—१७।१।६

१७५ जलकीड़ा पुष्कर बुद्ध की तरह थी—०६।१।२

- मे भद्र को आज भी कवि लोग नहीं पा सकते । १४।१३।१०
- ८ मुक्ति रूपी बबू का पाणिग्रहण करू । १५।७।६।
९. बहुओं के लिए सार्में वैसे ही अत्र होती हैं, जैसे मुकवि की कथा के लिये दुर्जनो की वृद्धि । १६।४।६
१०. सयल-कला-कलाप-सपणी ।
२१।२।६, २१।४।८
- ११ लक्ष्मण के लिए, कलि-कलुप-सलिल-गोपण-पतय । २२।४।४
- १२ वे वत्स मानो मुकवि कृत शास्त्र के समान सालकार थे । २६।१६।६
- १३ श्रेष्ठ कवि के^{१७१} काव्य-पदों की तरह दोष रहित, चारणों^{१७२} के वचन की तरह हल्के । २६।१७।४ आदि ।

रस-वृष्टि

वैसे तो सारा ही पञ्चमचरित 'रण-रस' और 'यश-रस' लोभी वीरों के चान्द्रो से झकृत हो रहा है, पर उसमें रूप-चित्रण जल-विहार, ऋतु-वर्णन, दूत-दूती प्रेषण और बहुविवाह के प्रसंग अनेक वर्णनों से ऐसे जड़ित हैं, जिससे रसिक-जन भी काव्य के प्रति आकृष्ट रहे ।^{१७३} रसों के वर्णन में वे भरत का पूर्ण अनुसरण करते हुए सकेत देते हैं—

- (१) उसका गीत-सुरतितन्त्र (शृंगार) की तरह आरोही, अवरोही, स्थायी और सञ्चारी भाव की गनियो सहित था । ३।१३।१०।३
 - (२) रण-रस-लोभी-अनावृत-यक्ष से कहा । ६।८।२ और भी ३७।१।१
 - (३) यशलोभी रावण—१५।१०।६
 - (४) जितेन्द्र की पूजा के अनंतर रावण ने जो गवर्च-गान आरम्भ किया उसमें—मूर्छना, क्रम, कप, त्रिग्राम, पडज साधार...आदि का प्रयोग था । १३।६।१-१०
 - (५) युद्ध आरम्भ होते ही रण-रस से नरी सेनार्य । १७।१०।७
 - (६) करुण महारस मानो पीड़ित होकर ही आनुओं की अविरल धारा के बहाने भर-भरकर बाहर निकल रहा था । १६।१०।१०
 - (७) रामायण बुधजनों के कानों के लिये रमायन है । २३।१
- वीर रस का सहायक शृंगार है और दोनों की शान्त रस में परिणति से यह स्पष्ट होता है कि अलंकार को वे काव्य का साधन मानते हैं और रस को काव्य की

१७६ द्रष्टव्य ६।१४।६ भी ।

१७७ द्रष्टव्य २८।६।३

१७८ कानदमा—२६।८।३ नर-नारी का एक क्षाप रूप-चित्रण २६।१०।१-१२

कीतिवधू—२०।३।६

आत्मा । पुरुषार्थों में मुक्ति, उनका लक्ष्य है ।

काव्य-रूप

काव्य के बाह्य-रूप के सम्बन्ध में कवि ने स्पष्ट ही कहा है कि वह रूढ़ावध में बाध्य प्रवृत्त कर रहा है । भाषाणि द्वारा मयादिन और भारतीय विद्यानवन में प्रकाशित तथा भारतीय ज्ञानपीठ में प्रकाशित 'पदमवरिष्ठ' के सम्करण काव्यवच के सम्बन्ध में अविज्ञ स्पष्ट नहीं है । काण्डों और मन्त्रियों के द्वारा विभाजन कवि-रूप नहीं है, जैसा कि मयादिन ग्रन्थों में है । इनमें से एक विभाजन तो लिपिकर्ता का है और लिखवाने वाली स्वयं कवि की दो पत्नियाँ हैं । कवि-कृत विभाजन केवल 'आत्मान' (आश्वाम) है, दोनों आश्वाम के अन्त में कुछ पत्नियाँ दी गई हैं जो लिपिकर्ता या लिपिकारवित्री की हैं—

एतद् विज्ञाहर् गच्छ भीमहि आसात एहि मे रिद्धे ।

एहिड टक्का गच्छ नाहिञ्जन्तं शिनामेह ॥ २०।१२। प्रक्षिप्त १-२ पत्नियाँ

मिरे विज्ञाहर् गच्छ गच्छ मित्र नाम एवम् ॥ २०।१२। प्रक्षिप्त ६ पत्ति ।

यहाँ यह भी कहा गया है कि अमृतत्वा ने बीच आसक्तों में प्रतिबद्ध इन लिखवानों । ५ पत्ति । कहा भी उन बीच विभाजनों को आमान कहा गया है । रामकथा की एक मरिचा ने तुलना करते हुए कवि ने आमानों को तीर्थ माना है । एक महत्वपूर्ण ग्रन्थ यह भी है कि कवि ने प्रत्येक आश्वाम के अन्त में ऐसे घट्टे दिये हैं जिनमें एक नाय कुछ ऐसे वर्ण या शब्द दिये गये हैं जिसमें कवि का नाम बन जाय । यह नियम-निर्वाह आरम्भ से अन्त तक के आश्वामों में एक सद्गुण हुआ है : जहाँ वीर्यवी सन्धि के अन्त में काण्डसूचक पत्तियाँ दी गई हैं । वहाँ भी पहले आश्वाम की मनाधि का सूचक घट्टा इन्हीं प्रकार का है—

विज्ञाहर्-गीतण शिना-शिव तीक्षा पुरद्धं सः सुञ्जन्त शिव । २०।१२। १२

अन्वय भी है वैसे—

सुवितामिच्छि जैन लज स ई सुञ्जन्त शिव । ७।१४। ६

तः सुञ्ज फलितो अवरोडिलकठ गुण रामे ॥ २५।२०। ०

पञ्चकु मः सुवदरेहि कुञ्जबासु मिरे लकल्लुहो ॥ ४४।१६। ११ आदि

यह स्पष्ट है कि कवि ने अपने काव्य का विभाजन केवल आश्वामों में किया । प्रत्येक आश्वाम में एक विधिष्ट घटना है । ये आश्वाम कई कवियों में हैं जिनकी सख्या निश्चित नहीं है । छन्दों की विविधता पचानव आश्वाम के बाद ही अधिक दिवाई पड़ती है । मारी कथा 'कण्डो' में विभक्त न होकर अविरल गति में एक

प्रवाह के रस में प्रसून की गई है।^{१३८} एक स्थान पर कवि कहता है कि—फिर कवियों के अपने भेद हैं जो महान् गज्जनों से आदम हैं। जो चरलक फुलक मन्धक, पवनोदन गोमानुत्तरा मञ्जरी, विनाग्नी नरकुड और घडहड जैसे धुम छन्दों में गजों को बाधने या वर्णन करते हैं।^{१३९}

छन्द-दृष्टि

कवि ने वर्णन के समय छोटी-छोटी उल्लिखों द्वारा कवि, काव्य, अलंकार और रस की भाँति ही छन्दों के सम्बन्ध में भी अपने विचारों का कभी-कभी संकेत कर दिया है। उदाहरण के लिए देखिए—

छन्द और शब्दों में गभीर काव्य

स्वयं छन्द शास्त्र के भी उनमें ही मर्मज्ञ से जितने अलंकार और रस के ।
‘स्वयं छन्द के नाम में प्रगति’^{१४०} उनका मत ही हमारा प्रमाण है। अपने काव्य में भी उन्होंने ४० से ऊपर विभिन्न प्रकार के छन्दों का प्रयोग किया है।^{१४१} कवि द्वारा संनिष्ठ गमना के लिए गमायन व गमानुदय छन्द, चत्वर^{१४२} और चर्चरी^{१४३} आदि ऐसे छन्द हैं जो पञ्चवीं शताब्दी के स्वयं के अध्ययन में सहायक हो सकते हैं। ‘पञ्च छाना पञ्चपाड’ (५२।=१०) में ‘छन्दमान या छानाप्रेक्षणक (छाना नाटक) के प्रचलन का संकेत है।

काव्य में राम का समावेश

पदमचन्द्रि महाकाव्य है। उसके स्वरूप निर्माण में शार्ङ्ग-शैली का अनुकरण है। छन्द और अलंकार की ओर मनक दृष्टि रखने हुए भी कवि, काव्य की आत्मा

१३८ पहली, दूसरी, तैरनी, मन्त्रही श्री-भद्राहनी नक्षिणी के उपरान्त ‘पवन’ (पर्व)
निमात्र नाम भी विधियों की देन है।

१४० ४८ शर्पि मये मेय-मयि । वे युवा-मार्गेह मारयि ॥ २३।१।२ DONATION
कश्मरहि वृन्दि यन्त्रहि । पवाद्दृष्ट-गमा नृदएहि ॥ २३।१।३
मन्त्रयि-विनामिणी गकुटी । नृ-ददेहि मृहि पदहृदि ॥ २३।१

१४१ प्रगति—गजस्थान प्राक्य विद्या मत्पान, जोधपुर से।

संपादक—प्रो० एन० टी वेमनकर, प्र० न० १९६२।

१४२ द्रष्टव्य—भाषाणी जी का Introduction।

१४३ द्रष्टव्य—५६।१४।६ चौपानवा राम स्थान के लिए।

१४४ द्रष्टव्य—छाट मु-उ चत्वरि करियानत ॥ २३।६।७।

रगे चेतन्ति वरोचक चत्वारि । ३२।१।४

रम को ही मानता है, चाहे वह शृंगार हो वीर हो या शान्त । उनका विश्वास है कि शिष्य ही मुकवि का यश फैलाते हैं ।^{१८५} परिवर्ती काव्यों पर, चाहे वे चरित काव्य हो या रामच, रासो, सब पर पद्यचरित का प्रभाव देला जा सकता है । पद्यचरित में जम्भेहिया दुवई (जम्भटिका द्विपदी) की टेक देखकर अडतालोमवी सन्धि को एक पूण 'रासउ' काव्य का रूप दिया गया है । यह राम हनुमान और लका मुन्दरी के सवाद, युद्ध और हनुमान की विजय की घटना को आश्रित कर रूप पा सका है । 'तेन तेन तेन चित्ते' की टेक प्रत्येक कडवरु के आरम्भ में दो बार, दो द्विपदी के साथ दिया गया है । यह 'रासउ' का रूप अनजाने ही नहीं बन गया है अपितु कवि 'इमे लगुड रास' के रूप में प्रस्तुत ही करना चाहता था । इनके पद्यने में ऐसा लगता है कि बाद्य-वृन्द के साथ बहान से व्यक्ति ब्रुवक की टेक देते हैं, बीच में लका मुन्दरी और हनुमान का सवाद और नृत्य चल रहा है । युद्ध और चुनौती का दृष्य अभिनय द्वारा प्रस्तुत किया जा रहा है । विजयी होने पर हनुमान हर्ष से तीव्र गति में नाचने लगते हैं और उत्साह के आवेग में लड़ी-लड़ी प्रतिज्ञायें करते हैं ।^{१८६} यह मारा राम भावपूर्ण

१८५ सीन व सुकइह जनु विस्तरनिज । ३१।६।४

१८६ इनरास के स्वरूप की समझने के लिए सांकेतिक दृष्टि से कुछ परिवर्तन उद्धृत की जा रही हैं—

त गिनुगेप्पिण, कहुय किमोपरि ।

अदिय महारहे, लका मुन्दरि ॥ तेन तेन तेन चित्ते । ४८।४।१

घणुहर हृत्थिय, वापु ग्राविरि ।

सहुँ नुर आवेण, न पाउम गिरि ॥ तेन तेन तेन चित्ते । ८।४।७

धुरे अहर परिद्विय रह पयट्ठ, परबल विपासु अखलिय वरट्ठ ॥ ८।४।३

तहि चहेवि पघाअय रणे पचण्ड, मायङ्गहो करिपिब मोण्ड ॥ ८।४।४

बसा

न गिनुगेवि भड कडमहणेण, गिअग्गिअय पवणहो नदणेण ।

भोत्तव म अगएँ धाहि महु, कहे कहिभिजुअु कण्णाए सहुँ । ८।४।६

(६)

हणु बहो वयणहि, पवर घणुदरि ।

हनिय न विअभु, लका मुन्दरि ॥ तेन तेन तेन चित्ते । ४।१

हुँ परिमाणमि, तुहुँ बहु वापउ ।

एणासावेण, पवरि अयाणउ ॥ तेन तेन तेन चित्ते । ४।७

एउ काई पमिउ पई दुवियहु, कि अत्तप—तिटिक्क^३ तरा दह्ठ ॥ ४।३।४।१

सुरवहु अयणाणन्दयक (न-त्त-य-य-अ-अ-नि-नि नि स-स वि-आ । १॥

(२) विजयोपरान्त

४ तक

सुमण दुअइ सुमरन्तिया

सहुँ वलेण महुरिसणन्धिया ॥ १॥

अच्छइ रामचन्दु भारुट्ठउ, य पचाणणु चित्ते दुट्ठउ । २

अच्छइ अज्जु किल्ले सचत्तमि, पत्तय समुदु जेम उत्तत्तमि ॥

बिभिन्न योग और भङ्ग-रोग की दृष्टि ने रसात्मक तथा संगीतात्मक हैं। इसे 'हनुमन्तवा सुन्दरी गण्ड' कहा जा सकता है।

छन्द-प्रयोग

यदि ने अपने पञ्चमर्चिड को (उसी के कथाननुसार) रसुविध में प्रस्तुत किया है। रसुविध का अर्थ है—'विगी लक्ष में गद्यक और पद्य के रूप में विपक्ष या द्विपदी (यद् द्वितीया प्रारंभ की हो)।' १२७ कडक वाले अंग में ६ पक्षिया या चरण होनी चाहिए। इस नियम का उल्लंघन सामान्यतः पातल किया है।

प्रभञ्ज के लक्ष्य की चर्चा करने हुए आचार्य हजारी प्रसाद द्विवेदी ने अपने कुछ विचार प्रकट किए हैं जो अत्यन्त महत्त्वपूर्ण हैं—'संस्कृत साहित्य में श्लोक का उदय नई साहित्यिक भौत की नवता है।' 'उसी प्रकार गाथा का उदय हमारी मूचना है और दोहा की हीनता।' १२८ जिस प्रकार गाथा प्राकृत का प्रतीक हो गया है उसी प्रकार दोहा अपभ्रंश का। १२९ 'आभ्रंश को दूना विद्या कहा गया है।' १३० 'जहाँ दोहा है वहाँ गद्य नहीं, प्राकृत नहीं, अपभ्रंश है।' १३१ 'दोहा वह पहला छन्द है जिसमें तुक मिलाने का प्रयत्न हुआ,' १३२ 'छन्द नवी-श्रमवी गताव्दी में लोकप्रिय हो गया था।' १३३ आचार्यजी ने नृप सिंगाने की परम्परा को (गद्य-या-पद्य में) ईरानी का प्रभाव और छठी-सातवीं शताब्दी के प्राग-पाम जगका काल माना है। १३४ विक्रमोर्वशीय के एक छन्द की सामान्य रूप ने चर्चा की जाती है—उसे दोहा कहा जाता है और भाषा अपभ्रंश मानी जाती है। आचार्य जी ने भी उसे, इसी सामान्य मान्यता के कारण, स्वीकृति देते हुए उद्धृत किया है—

मैं 'शक्ति' और 'लोकप्रिय', 'सिंहगर्' फाँट हरेट।

जाय एव एव जलि सामल, बारा हरु बगसेट। विक्रमोर्वशीय। ४।५।२

इन छन्द को दोहा का मुद्र उदाहरण नहीं माना जा सकता, क्योंकि इसके तृतीय चरण में केवल दान्द मात्राएँ हैं। विक्रमोर्वशीय के उन्नी चतुर्थ में अरु में कुछ ऐसी पक्षिया हैं जो चौपाई के विमृष्ट रूप को प्रकट करती हैं—

१८७ प्रष्टम्—मयगू छद—स० प्री० एच० डी० वेत्तकर—राजस्थान प्रांथ विद्या संस्थान,

जोधपुर प्र० न० १९६२, पृष्ठ ५७ पर 'रद्धा'

१८८ हिन्दी साहित्य का आदिवाक, पृष्ठ ६७,

१८९ वही, पृष्ठ ६८

१९० वही, पृष्ठ ६९

१९१ वही, पृष्ठ ६८

१९२ वही, पृष्ठ १००

१९३ वही, पृष्ठ १००

१९४ वही, पृष्ठ १००

‘दूर विरिञ्चिग्र ममहरनी । छिट्ठी पित्त पत्त मन्तु’ ॥

विनो० ८१८॥

‘ता रखे विष्णु कनि सिमरी । भुख एउ मेल्लु ना मन्ती ।

विनो० ८१९॥

इनमें तुक भी है और चौपाई के नागान्य रूप और लक्षण से अनुसार प्रत्येक चरण में सोलह मात्राएँ हैं तथा अन्तिम वषण गुत्त भी है ।

तुक को बाहरी प्रभाव विशेषण ईदानी-प्रभाव मन्ना किसी भी परिस्थिति में उचित प्रतीत नहीं होता । कालिदास को अधिक में प्रविष्ट चौपाई बतायी तब नीचे खींचा जा सकता है, उन समय जब या कालिदास के प्रथी पत्र, ईदानी प्रभाव मानना एक निराधार तथ्य को स्वीकार करना मात्र ही होगा । तुकों के कारण छन्द में स्वाभाविक सजीवात्मकता उत्पन्न होती है । गेय - (ने के कारण में तुक स्वाभाविक रूप से ही आये हैं ।

अपभ्रंश-कालीन छन्द-मन्त्रन्धी इन विचारों की पृष्ठभूमि पर यदि ‘पञ्चम चरित’ के छन्द-प्रयोग पर ध्यान दिया जाय तो कुछ और महत्त्वपूर्ण तथ्य सामने आते हैं । कडवको में तो सैकड़ों पत्तिया ऐसी हैं, जो चौपाई के विशुद्ध रूप को ही नहीं प्रकट करती, अपितु एक साथ कई-कई अर्थोलिया भी प्रयुक्त हुई हैं ।^{१६९} बारम्बार से मुन्दर काड के अन्त तक छप्पन मंत्रियों का विश्लेषण करने पर पता चलता है कि दोहा छन्द का घत्तो के रूप में प्रयोग केवल एक मन्त्रि (५४) में हुआ है, किन्तु पादाकुलक या सोलह मात्राओं के समच्छन्द का प्रयोग कडवको में भी हुआ है और घत्तो के रूप में भी । तुकान्त और गुर्वन्त होने के कारण अधिकांश चौपाई ही हैं । पादाकुलको का उपयोग घत्तो के रूप में तीन मन्त्रियों में हुआ है^{१७०} जहाँ तक अपभ्रंश के प्रबन्ध-

१६५ कालिदास ग्रन्थावली में यहो दोहा निम्नलिखित रूप में दिया गया है—

मई जागिर्न निमलोमणी, पित्त मरु कोइ हरेइ ।

जावगु पण तल्लि सामत, धाराहव बरितेइ ॥ विक्रमो० ४१८

ग्रन्थावली के संपादकों ने इन प्राकृत के समीप रखने के लिये ‘त, च’ के लोप में प्रयोग रखा है । अ के स्थान में य का पुनरागम परवर्ती है ।

१६६ द्रष्टव्य—य छन्द ही मिंगाय गायती । य सद् हो पीतरिय विहती ॥२३॥६१४

पाई किति नपुत्ति विमुक्की । पाई रन्ध मिय पापहो बुक्की ॥६१५

मुल्लिय-चलप-जुयल मल्लन्ती । प गय धड-मड-मड विहडन्ती ॥६१६

पेउर हार डोर गुप्पन्ती । बहु तम्पोत पैके खुप्पन्ती ॥६१७

श्री—

केनरि-नारिवण्ड जमवट्टा । कीकप-मलय-पण्डियापट्टा ॥३०॥२१८

गुज्जर-गङ्गा-वड-आला । पणविय नारिवत्त-पचासा ॥२१९

निधन का मरुपाष्मीय । तन्निधनपरती नीय-नरा ॥२१९० आदि

१६७ द्रष्टव्य—२४,३५, ३७ सवि, तथा चौपड के लिये ६,२७,४८ सवि जिसे उक्त काल में पारम्पक कहा जाता था । सवि १८ में वह घत्तो के रूप में भी प्रयुक्त है ।

काव्यों का प्रयोग है दोहे की स्थिति दुर्वल है चौपाई की प्रवल है । परमचरित्र में पञ्चदश का प्रयोग घत्ते के रूप में अधिक सधियों में हुआ है ।^{१८८} दुर्वल का घत्ते के रूप में (४०।१२।१५) में भी उपयोग हुआ है और कडवको के ग्रन्थ में (१३) भी, चिरोपत जहाँ कवि ने एक ही सधि के कडवको में विविध प्रवाह के छन्दों का उपयोग किया है । मायात्रय ६-१३, ६-१४ और १४-१३ वाले छन्दों का उपयोग चार-चार सधियों^{१८९} में घत्ते के रूप में हुआ है, जिनके नाम उन्होंने ग्रामे छन्द-ग्रन्थ में श्रमघ, श्रमिसारिका, कुसुम निरतर और कुमुमित केतकी दिये हैं । ११-१२ के माया त्रय वाले श्रवविन्दक का तीन (५, २३, २४) सधियों में घत्ते के रूप में प्रयोग हुआ है । घत्ते के रूप में सहकारमजरी, कवि को पञ्चदश के बाद सर्वाधिक प्रिय लगी है, इसका उपयोग पांच (८, ११, १६, २१, ५०) सधियों में हुआ है ।

कवि ने विज्ञम विलम्बित वदनक नाम में रोला का भी प्रयोग किया है ।^{१९०} कुछ छन्द-शास्त्रियों ने रोला की तरह ही चौबीस मायात्रो वाले छन्द को बारह-बारह मायात्रो का चरण मानकर सम छन्द रूप में शालभजिका नाम दिया है । स्वयम्भू ने छिद्यानीमयी गन्धि की कडवको के श्रारम्भ में इसका उपयोग किया है—

१८८ इष्टम्—मधि—४, १७, २०, २६, ३०, ३१, ३७, ४२

१८९ अभिसारिका-मधि—७, ४१, ४२, ४४, कुसुम-निरतर—२३, २६, ३८, ४६

कुमुमित केतकी—१३, ४४, ४६, ४६ में ।

२०० सावनेतु विज्ञात्तु यावि शोष मालिनी ।

हेम चन्द मन्मथोत्तर मण्डप पाद मालिनी ॥४२॥१०११

यत्त दूधार्, यत्त मोठर यत्त मोरण यत्तिया ।

चम्पय-जिहव-यत्त न-गारद-मन्मथ-म छणिषा ॥१०१२॥

तहि पणसि बदेदरि दयेप्पिणु यत्त दमाणो ।

जिज्जमाणु विरहेण विसणुणु विमणु दुम्मणो ॥१०१३॥

मयण-वाण जग्गरियत्त जरित दुवार-गारयो ।

दूई श्राठ आयति जत्ति मयवार-वारयो ॥१०१४॥

ययणएहि घर-मङ्गरेहि मूहु मूसई विसुणए ।

छोहे छोहे निवदन्तए ज्जमारोव्व जूरए ॥१०१५॥

मिक्क धुण्णेइ मर मोठए अण वलेइ कम्पए ।

अहए लेविज्जिज्जायइ नाममरेण जम्पए ॥१०१६॥

गाइ गाइ उव्वेत्तइ हरित्त-विताय दावए ।

वार वार मुत्तिज्जइ मरणायत्त पावए ॥१०१७॥

चन्दणेण सिन्निचज्जइ चन्दण लेस विण्णए ।

चामरेहि विज्जिज्जइ तो वि मणेण सिन्णए ॥१०१८॥

पत्ता—कि रावणु एकहु, जो जो मर भई गज्जियत्त ।

जिण धवणु, मुण्णि, कामे को ण परज्जियत्त ॥१०१९॥

अवधु चाउ गि नेरहइ जान नहिन्द गान्दखो ।

नर सुख बिद्विड ताव सरहि नन्दखो ॥४६॥६१॥

यह ध्वन्यात्मकता में रोला सद्गुण ही है। जब विराम बारह-बारह पर हो तो झालनजिका, ग्यारह-नेरह पर हो तो रोला का चरण बन जाता है। ध्वन्यभू ने ध्वन्यात्मकता पर अधिक ध्यान दिया है यति पर कम। जैसे—

अञ्जलि जगखेण मिलनलोहय चित्तेण ।

गवसिपुक्क ममेप्पिणु, कोवाणल पलित्तेण ॥४६॥८१॥

यहाँ प्रथम पंक्ति में ११, १३ पर यति है जबकि दूसरी पंक्ति में १२, १० पर ॥

ध्वन्यभू ने यति बरवै का जम कर प्रयोग किया है, नक्या की दृष्टि में नहीं पर अनुकूल भावात्मकता की दृष्टि से। इसका प्रथम बार प्रयोग कवि ने प्रत्येक कडवक के आरम्भ में, उन्नीसवीं सन्धि में उन ममय किया है, जब अजना का पति पवनजय, रावण की महायता के लिये, वर्ण से होने वाले युद्ध में चला गया है और रत्न-भार्वा अजना को उमकी सात लाछित कर घर से निकास देती है। जगल में अजना के विलाप के ममय बरवै का प्रयोग कवि की काव्यात्मक सूक्त और छन्द-प्रयोग की कुशलता का परिचायक है।^{१०१} पवनजय और अजना, दोहों के विरह में इस छन्द का प्रयोग हुआ है। इसी बार पैतालीसवीं सन्धि में कडवको के आरम्भ में ही हुआ है जिसमें हनुमान, राम के यहाँ ने अनुत्तीयक और मन्देग लेकर चलने का उपक्रम करते हैं।^{१०२}

इन सक्षिप्त बिम्बलेपण में यह स्पष्ट हो जाता है कि जिन प्रकार ने लौकिक समुद्र न आरम्भिक अनुपट्ट ही, मानो मगीत-नत्व के अन्वेषण ने गार्हलबिनीडित,

२०१ कूर बोरे परिमत्त रवि अत्यन्तप्रो ।

अञ्जु जगाय रंग दुन्दुब अमहन्तप्रो ॥१६॥६१॥

भोवि गम वटिपुष्टिउ पुगु बडावप्रो ।

कइ सुख कइ हवर यो बीनावप्रो ॥४१॥

भाभु भाग मुग्गाय जने मुग्गिदइ

एवानेका वदगई भाग-विबदइ ॥४१॥

गार बार भागाठ, रोउइ अञ्जना ।

का नि भाहि मई जेहि दुखह भाग ॥६१॥

हा मनीर पकाअइय अगिन पहाया ।

हरि निवत हन्तरे बटइ अञ्जना ॥८१॥

२०२ व निमुनेवि मुनीये हरि निव मनहो ।

निट्ट मन्ति जिन वनो नि नि मिष्टवने ॥४१॥११॥

शिखरिणी, मन्दाक्रान्ता आदि की ओर उन्मुख हुआ और बुद्ध के समय से प्रचलित गाथायें हाल के समय लौकिक गाथाओं और काव्य-शृंगार तथा गीति-तत्त्वों से युक्त गाथाओं में बदल कर प्राकृत में अधिक प्रयुक्त हुईं, वे ही गाथा-परम्परायें अपभ्रंश के दुर्वर्द्ध रूप में अपभ्रंश काव्यों में दिखाई पड़ती हैं। गाथाओं के दुर्वर्द्ध के रूप में परिवर्तित होने, या दुर्वर्द्ध के विविध प्रयोगों में घुलमिल जाने की कहानी सगीतात्मकता की उपलब्धि के लिये उत्सुकता और खोज की कहानी है। तुको की उपलब्धि तो मार्ग में, यात्रा-पथ में ही हो गई है। दोहा केवल दुर्वर्द्ध के अनेक रूपों में से एक है। स्वयंभू ने मध्यकाल में आगे चल कर प्रयुक्त होने वाले अधिकांश छन्दों—चौपाई, दोहा, रोला, वरवै, गीत—^{१०३} आदि का प्रयोग किया है। ढूढ़ने पर सोरठे का रूप भी मिल जाता है।^{१०४} महाकाव्य या चरित-काव्य के स्वरूप, वर्ण्य-विषय, अलंकार, रस और छन्द प्रयोग आदि सभी दृष्टि से उनके सकेतित और व्यवहृत काव्य-सिद्धान्त अत्यन्त मूल्यवान् हैं और परवर्ती कवियों के लिए अनुकरणीय भी रहे हैं।

२ संदेश रासक में उपलब्ध काव्य-तत्त्वों के सकेत

लोक-प्रचलित प्रेमकथा को आधार बनाकर प्रस्तुत किया जाने वाला यह प्रथम प्राप्त रासक है। अन्य रास जैन-धर्म से सम्बन्धित हैं। इसके रचयिता अद्भुतमाण है। संदेश-काव्यों का आरम्भ कालिदास के मेघदूत से हुआ, यद्यपि संदेश-सम्बन्धी काव्यांश वैदिक-साहित्य, रामायण आदि में भी उपलब्ध होते हैं। मेघदूत का यक्ष-विरह परवर्ती कवियों के लिए दूत-काव्यों के विरह-वर्णनों का प्रेरणा-स्रोत रहा है।^{१०५} संदेश-रासक के पूर्व संस्कृत की संदेश या दूत-काव्य-परम्परा में जिनसेन-कृत पार्श्व-भ्युदय और घोषी कवि कृत पवनदूत (बारहवीं शती) ही उपलब्ध लोकप्रिय कृतिया

२०३ लघुद रास में गीतों के उपयोग की परम्परा रही है। उनके द्वारा प्रयुक्त कुछ सासध्वनियां देखिए—

ढवँ ढवँ-ढवँ-ढवँ डमरुम सदैहि । तरडक तरडक तरडक नदैहि ।

धुम्मुकु धुम्मुकु धुम्मुकु तासैहि । व व-व-वञ्जन्तव आसैहि ।

तत्किंस तत्किंस-सरेहि मणोज्जेहि । दुणिकिटि-दुणिकिटि थरिमदि—वञ्जेहि ।

गेगदु गेगदु गेगदु धाएहि । एयामेव गेय सधाएहि ॥५६१॥८-११॥

२०४ तीय सलकखण्ड रामु, पथमिउ भरवर विन्देहि ।

॥ वनिउ अहिसेउ, जिणु वतीसहि हन्देहि ॥२३११२॥६

भोहर भयर रउह, सा सरि पथय कडक्खिय ।

दुत्तर दुप्पइ सार, ण दुग्गह दुप्पेक्खिय ॥२३११३॥६

जिह णवउत्तेहि चन्द, जेम सुर सोए ।

सिहतुहँ मुञ्जहि रञ्जु, परिमिउ वन्धव सोए ॥२४६१॥६

(मध्य पदों में तुक के लिए तुकान्तमयी भाषा—३११११ पूरा षडक्षक)

२०५ हिन्दी साहित्य कोष, पृ० ७६१

दिखाई पड़ती हैं। अपभ्रंश में इनमें पूर्व का कोई भी न तो सदेव-काव्य प्राप्त है, न रामक, परन्तु स्वयम्भू के पदमचरित में सीता का विरह-वर्णन भी है, और हनुमान का द्रवत्व भी। अचना-बिलाप भी अत्यन्त मार्मिक है। बारहवीं शती में अनेक 'राम' मिलते हैं जित्नु किन्ती का सन्दर्भ शृंगार-परक विरह में नहीं है।

'सदेवराजक नमूण सदेव-रूपक' है। इनके प्रयोग में नर्तकिया विचित्र ताल-लय के साथ योग देती होंगी।^{१९०} सदेव रासक की भूमिका में विश्वनाथ त्रिपाठी ने राम के विकास पर प्रचुर प्रकाश डाला है और उसकी परम्परा की उपलब्धि का संकेत हरिवंश पुराण से किया है।^{१९१} 'रास और रासान्वयी काव्य' में भी इन पर बहुत-कुछ लिखा है। सदेवराजक उसमें भी नकलित है।^{१९२}

हेमचन्द्र ने बारहवीं शती में प्रेक्ष्य-काव्य के दो भेद—पाठ्य और गेय—में गेय के अन्तर्गत, डोम्विका, भाग, प्रस्थान, शिंगक, भाणिका, प्रेरण, रामाक्रीड, हल्लीमक, राजक, गोष्ठी, श्रीगदित और राग का समावेश किया है।^{१९३} हेमचन्द्र के समय ये सभी गेय-रूपक थे अन्वया उन्हें प्रेक्ष्य-गेय के अन्तर्गत नहीं रखा जाता। हेमचन्द्र ने चबरी की चर्चा नहीं की, जबकि इसी समय के आस-पास जिनदत्त ने एक चबरी की रचना की। आठवीं शती में स्वयम्भू ने चबरी का उल्लेख किया है। कपूर्वमंजरी में हल्लीमक नृत्तवर्णन का उल्लेख हुआ है, यह दसवीं शती की रचना है। हेमचन्द्र ने हल्लीमक और रासक का पृथक्-पृथक् उल्लेख दोनों में अन्तर के कारण किया है। छठी शताब्दी और उनसे पूर्व की कृतियों में राम, रमायण, रासनडल, चक्रवाल नृत्य आदि का तो उल्लेख मिलता है, पर हल्लीमक का नहीं, अतः यूनानी इलीथियन नृत्यों के साथ ईम्बी सन् के आन-धाम इन शब्द का उद्गम मानना भी दूरदृष्ट कल्पना मात्र है। गोष्ठी राम की भी चर्चा मिल जाती है। वस्तुतः सत्त्वियों का सामूहिक नृत्य ही हल्लीमक है और हल्लीमक के निर्माण में 'हला' (सत्त्व) का योगदान ही मुरत है। इन गेय रूपकों के वाच्य-विकल्प एक रास के साथ इनके सम्बन्धों के स्पष्टीकरण के लिये श्री और अनुसंधान की आवश्यकता है तथा कई नूतन तथ्यों की उपलब्धि भी इन अन्वेषण में सम्भव है।^{१९४}

१९० हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृ० ६५

१९१ सदेव राजक की भूमिका—हरिवंश पुराण, विष्णुपर्व ३५, विष्णुपुराण ४४७-५०, आनन्दक चरित्र पृ० ५३६, हर्षचरित, सं० ४, भाषा १०३३।२-३, ६, ७, ११, कपूर्वमंजरी ४११० आदि।

१९२ रास और रासान्वयी काव्य, पृ० २४

१९३ काव्यानुशासन २४

१९४ राम की परम्परा का आरम्भ सामूहिक नृत्यों से हुआ। दसवीं शती का साहू राम का सम्बन्ध प्रस्थान का मुद्र-नृत्य में था। इसका प्राचीनतम रूप पदमचरित की अष्टांगसीमवी मूर्ति में दिखाई पड़ता है, जैसा कि स्वयम्भू के काव्य-नृत्य-विवेचन के समय दिखाया है। अठारह-शताब्दी तक इसी का एक रूप है। चबरी का सम्बन्ध चत्तरी का अनापुरो

सदेश-रासक के 'रासक-काव्य' रूप को ही यहाँ आधार बनाया गया है, उसके नृत्य-गीत-समन्वित 'रामक' रूप को ही नहीं, क्योंकि कवि के काव्य-सम्बन्धी विचारों को प्रस्तुत करना ही यहाँ लक्ष्य है।

सदेश-रासक के कवि ने विश्व रचयिता की वन्दना के उपरान्त अपने तन्तुवाय कुल में उत्पन्न होने का भकेत किया है। इसके बाद ही उसने अपने काव्य-सम्बन्धी दृष्टि-क्षेप को स्पष्ट किया है। पूर्ववर्ती कवियों का स्मरण करते हुए वह कहता है कि उन्होंने मुन्दर छन्दों की नृष्टि की, वे शब्द-लास्य में कुशल थे, अपभ्रंश, सम्मूलन, प्राकृत तथा पैदाशी भाषा में उन्होंने छन्द और अलंकारों से युक्त सुन्दर कविताएँ की।^{२११} मेरी कविता सायद ऐसी न हों, फिर भी काव्य-रचना में प्रवृत्त होने में कोई दोष नहीं है। यदि भरत मुनि के बनाये रस, भाव और छन्द के अनुसार नवरग-चरिमा तरुणी नाचती है तो क्या गाव की गहेलरी ताली के शब्दों के साथ न नाचे ? जिसकी जैसी काव्यशक्ति है, उसके अनुसार उसकी अभिव्यक्ति अवश्य होनी चाहिए, यह आवश्यक नहीं कि चतुर्भुज (रङ्गावन्ध के प्रवर्तक) ने कह दिया तो अन्य कुछ न कहे।^{२१२}

कवि ने सदेश-रासक को अनुरागियों के लिये रति-गृह तुल्य, कामी जनो के लिए मनोहर, मदन-मनस्को के लिए पय-प्रकाशक, बिरहियों के लिए आवासन-प्रद तथा रमिकों के लिए रम-मजीवनी बतलाया है।^{२१३} काव्य-नायिका के सौन्दर्य-चित्रण के समय पुनरुक्त दोष को परिहार्य बता कर उसका उल्लेख किया गया है।^{२१४} विभूषण में सब कुछ देखा गया है, मुन्दर छन्दों से युक्त सरस विकट-वन्ध भी सुना गया है, फिर भी यह काव्य, रमिकों द्वारा पढ़ा ही जायगा।^{२१५} यह पण्डितों के लिए कु-काव्य और मूर्खों तथा अरमिकों के लिए दुष्प्रवेश्य भले ही हो, मध्यम जन तो इसे पढ़ेंगे ही। सुरति (शृंगार) प्रसंग में विदग्ध जनो के लिए यह श्रवणामृत तथा

मे था। हेमचन्द्र का रामाकीड उसी का अन्य नाम प्रतीत होता है। आठवीं शती के चर्चरी और लगुड गान मिथित एवं विविध रूपों में विकसित होकर हेमचन्द्र के गेय-रूपक बने। भारतीय नृत्य-पद्धतियों—भरत नाट्यम्, कन्याकली और कल्पक तथा मनिपुरी नृत्यों के विषय में इनका प्रचुर योगदान है। गुजराती शरदा और पंजाबी भागडा के जनक भी ये ही हैं। तासा रास, हल्लीसक और चर्चरी के प्राधुनिक रूप ये प्रतीत होते हैं। पात्रों द्वारा या पृष्ठभूमि से गाये जाने वाले गीत ही राम-काव्यों के जनक हैं। ये श्रवण के परीत्य लक्ष्य हैं।

२११ सदेश रामक १।५-७

२१२ वही १।८, १५, १७

२१३ वही १।२२

२१४ वही २।४०

२१५ वही १।१८

इसका अर्थ, गम्य है।^{२१८}

काव्य के बीच-बीच में भी कुछ ऐसे नकेत आए हैं जिनसे कवि के विचारों पर प्रकाश पड़ता है। जैसे—मनोहर छन्द से मधुर, प्राकृत, अनेक रूपों में निबद्ध रामक ना भाष्य, रामायण का अभिनय या उनकी निर्दोष कथा, पद-वर्ण-निबद्ध गीत, स्त्रियों का रास, तुलसित प्राकृत, वसन्त राग के ताल से युक्त नृत्य, तथा गेय चर्चरी की तालबद्ध भन्कार।^{२१९}

इन विचारों से यह स्पष्ट हो जाता है कि कवि बहुअधीत या बहुश्रुत है। एक ओर वह भरत की रस-भाव परम्परा से परिचित है तो दूसरी ओर पिंगलमुनि की छन्द-परम्परा से। रामायण, महाभारत, नल चरित आदि का वह स्पष्ट उल्लेख करता है। कालिदास के काव्यों से भी वह परिचित है।^{२२०} प्राकृत नाहित्य की गीति-परम्परा के अतिरिक्त अपभ्रंश की काव्य-परम्परा के प्रमुख कवियों के चतुर्मुख स्वप्न, त्रिभुवन एवं लीलावती कथा^{२२१} से उसका घनिष्ठ परिचय है। वह उस समय के प्रचलित रासक चर्चरी आदि नृत्य-गीत समन्वित गेय रूपकों की चर्चा करता है।

कवि ने अपभ्रंश काल के कथा और चम्पू काव्यों की पद्धति का अनुसरण करते हुए विस्तृत रूप से कवि-प्रेरणा (उल्लास), काव्य-प्रयोजन (रसिक-जन रजन), काव्य हेतु (अभ्युत्पत्ति), काव्य-प्रवृत्ति (छन्द-बन्धन) एवं प्रयुक्त रस (शृंगार विप्रलम्भ) का स्वयं उल्लेख कर दिया है। मगसाचरणतो है ही, सयोग का आश्रय लेकर लोकपरम्परा के अनुसार नायक के आगमन का संकेत कर इने सुखान्त बनाते हुए उसने भरत धाम्य भी दे दिया है। उसने काव्य का रसास्वादन वहीं सहृदय कर सकता है जो पाणिङ्ग्याभिमान और मूर्खता से परे हो। विप्रलम्भ के लिए ऋतु-वर्णन का आधार लिया गया है। उसने दूत-काव्यों की परिपाटी (एक ही प्रकार के छन्द प्रयोग) का अनुसरण न कर अपभ्रंश की काव्य-बन्ध-परम्परा का अनुसरण किया है। छन्द-परिवर्तन के साथ ही प्रयुक्त छन्द का उसने नामोल्लेख कर दिया है। २२३ छन्दों के इस सन्देह-काव्य में बाईस प्रकार के छन्दों का प्रयोग किया गया है।^{२२४} छन्दों में रास, पदडिवा, कन्वु या वल्यु, कामिणी-मोहन, खणिज्ज और रड्डा का मूल ग्रन्थ में नामोल्लेख नहीं है, अतः कवि ने केवल १६ छन्दों का ही नामोल्लेख किया है। रास और रामान्वयी के सम्पादकों ने खड्डहड और भ्रमरावली

२१६ वही १।२१, २३

२१७ वही २।४३, २।४४, २।४५, ३।१६७, ३।१८३ तथा ३।१७६

२१८ नायिका की पार्वती से तुलना संदेशरत्न २।४०

२१९ संदेश रासक १।=

२२० संदेश रासक की भूमिका पृष्ठ ४४-४५, प्रयुक्त छन्द हैं—रामा, चत्तपइन, लकोठय, भडिल्ला, भडिला, पदडिवा, कन्वु या वल्यु, कामिणी मोहन, दुवई, खणिज्ज, गह्रा, रोहा, चूडिल्लय, कुत्तय, खोनिस्सय, रड्डा, छप्पय (वल्यु), खट्टहय, खयय, मासिनी, नदिप्पि (चोटक) और भ्रमरावली।

को एक मानकर मनहर चन्द्रायण का पृथक् उल्लेख किया है। षट्पद वत्थु मे चार पक्तियां रोला की होती ही हैं, इसमें अति वरव का प्रयोग भी द्रष्टव्य है।^{२२१} संस्कृत काव्य-परम्परा में प्रयुक्त अर्द्धम्, कुलक् और युग्मको का भी प्रयोग किया गया है^{२२२} अर्द्धभाषण ने अपने सन्देश-रासक को सारस-रसित सरोवर कहा है।^{२२३}

३ कीर्तिलता में विद्यापति के काव्य-सकेत

आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी ने कीर्तिलता को चरित और प्रशस्ति-काव्यों की पृष्ठभूमि पर रचित एक ऐतिहासिक काव्य माना है, ऐसा ऐतिहासिक काव्य, जिसमें ऐतिहासिक तथ्य कल्पित घटनाओं या सभावनाओं के द्वारा घूमिल नहीं हो गया है। इसमें न तो काव्य के प्रति पक्षपात है, न इतिहास की उपेक्षा।^{२२४} कीर्तिलता में गद्य और पद्य दोनों का प्रयोग हुआ है, इसमें कुछ संस्कृत के श्लोक भी हैं, अतः इसका काव्य-रूप चम्पू है। इसके रचयिता विद्यापति (१३५०-१४३८ ई०) संस्कृत के प्रकांड पंडित थे, यह उनके 'पुरुष-परीक्षा' नामक संस्कृत ग्रन्थ से स्पष्ट हो जाता है। चौदहवीं शती तक अनेक चम्पू काव्यों का सृजन संस्कृत में हो चुका था^{२२५} और विद्यापति उनसे परिचित थे। मैथिल पंडितों द्वारा कई संस्कृत के चम्पू काव्यों के सृजन से भी उस क्षेत्र में इनकी लोकप्रियता सिद्ध होती है। विद्यापति ने अपने हाथ से भागवत लिखकर समाप्त किया था।^{२२६} भागवत के कई स्थल चम्पू-काव्य के उत्कृष्ट उदाहरण प्रस्तुत करते हैं,^{२२७} इसका प्रभाव भी उन पर पड़ा होगा। कीर्तिलता अवहट्ट का चम्पू काव्य है और इस पर चम्पू काव्य की पृष्ठभूमि पर ही विचार किया जाना चाहिए। अवहट्ट, 'अपभ्रंश' का ही अपभ्रंशरूप है, किसी अन्य प्रकार के अपभ्रंश या भाषा का रूप नहीं है। सदेश-रासक में भी अपभ्रंश के लिए अवहट्ट का ही प्रयोग किया गया है।^{२२८}

विद्यापति ने कीर्तिलता के मंगलाचरण में गणेश के रोने, शिव के मुस्कराने और पार्वती के कौतूहल द्वारा काव्य के वर्ण्य-विवर्ण्य, नायक की विपत्ति, शिव की प्रसन्नता और युद्ध का सकेत कर दिया है। सरस्वती की वन्दना में उसे अर्थ-बोध के लिए जिह्वा-रन्धी रगस्थली की नर्तकी कहा है।^{२२९} उसे तत्त्व को आलोकित करने

२२१ रोला के लिए १०७वां तथा अतिवरव के लिए १०३वां चन्द द्रष्टव्य।

२२२ अर्द्धम् छंद सख्या ६३, १०३, १२५, १६८, २०७, २२०, कुलक १२१-१२५, युग्मक १३५-३४, १६८-३६

२२३ सदेश रासक, छन्द ५३

२२४ हिन्दी साहित्य का आदिकाल, पृ० ७६-८०

२२५ चम्पू काव्य का आलो०, पृ० १०१-१०८

२२६ विद्यापति की पदावली, वेंनीपुर, पृ० १३

२२७ भागवत का आध्यात्म वर्णन ५१२

२२८ सदेश रासक—अवहट्टय-सकय पाद्यमि। ११६

२२९ कीर्तिलता १११-२

वाली विदग्धता का विश्राम-स्थल, शृंगारादि रसों की निर्मल लहरियों की मन्दाकिनी और कल्पान्त तक स्थिर रहने वाली कीर्ति की प्रिय सखी भी कहा गया है।^{२३०}

वदना के उपरान्त उसने काव्य की लोकप्रियता, श्रोता तथा रस-मर्मज्ञता का उल्लेख किया है। रसज्ञ एव कवि-कीर्ति सिंह के लिए उसने यह काव्य लिखा।^{२३१}

संस्कृत के आरम्भिक पाच श्लोकों के उपरान्त विद्यापति ने काव्य की मूल भाषा अबहट्ठ का प्रयोग प्रारम्भ किया है, किन्तु अपने काव्य-सम्बन्धी विचारों की अभिव्यक्ति का क्रम अविच्छिन्न रखा है। ये विचार हैं—अभर-रूपी स्तम्भ पर ब्रवे (काव्य-रूपी) भव पर कीर्ति-लता फैलती है। दुष्ट काव्य की निन्दा करते हैं और सज्जन प्रशंसा।^{२३२} विद्यापति की भाषा बालचन्द्र (द्वितीया के चन्द्र के समान निष्कलक है। कला-विज्ञ सहृदय ही अभर-सदृश काव्य-रस ले पाता है। सम्स्कृत और प्राकृत के दुर्वोध होने से देशी वाणी (अबहट्ठ) सबको प्रिय है।^{२३३}

कथा का आरम्भ भृङ्ग-भू गी के सवाद से हुआ है। अपभ्रंश कथाओं में यह प्रवृत्ति तो दिखलाई पड़ती है कि पति-पत्नी के सवाद से कथा का प्रारम्भ हो, किन्तु कुछ चम्पू काव्य भी इसी प्रकार सवादों से आरम्भ हुए हैं। विद्यापति के कुछ काल बाद के मैथिल पंडित पद्मनाभ मिश्र ने अपने ऐतिहासिक वीरभद्र चम्पू को विभीषण और उनकी पत्नी मंदोदरी के सवाद-रूप में ही प्रस्तुत किया है।^{२३४}

काव्यनायक शूर, उदार, कीर्तिसम्पन्न और धर्मपरायण होना चाहिए, कीर्ति-सिंह ऐसे ही हैं। कीर्तिलता एक वीर पुरुष की 'काहाणी (कथानिका)' है। इस काव्य का श्रवण फल है पुण्य और सुख।^{२३५}

अन्य स्थलों पर विद्यापति ने कीर्ति को कुसुम सदेश, वीरसिंह को कविता में कालिदास, नाटक और काव्य द्वारा समय-भाषन, काम के लिए अन्य पुरुषार्थों का त्याग, तेलग, बग, चोल और कलिंग की भाषा, अक्षर रसज्ञ का श्रमाव, कथा के श्रवणामृत रस, राग मारु आदि के उल्लेख द्वारा भी कुछ सकेत प्रस्तुत किए हैं। अन्त में इन्होंने अपने काव्य को माधुर्य की प्रभाव-स्वस्ती और यश विस्तार में अत्यन्त सक्षम बतला कर अपनी वाणी की अमरता की कामना की है।

कीर्तिलता में व्यक्त विद्यापति के उक्त विचारों से स्पष्ट है कि ये काव्य और विविध भाषाओं के मर्मज्ञ हैं, व्युत्पत्ति सम्पन्न हैं। निर्मल भाषा-प्रयोग पर गर्व निजी प्रतिभा पर आत्म-विश्वास का द्योतक है। कीर्ति और धनार्जन काव्य-सृजन

२३० कीर्तिलता १।३

२३१ वही १।४-५

२३२ कीर्तिलता, पृ० ७६

२३३ कीर्तिलता अपभ्रंश पद १।४-८

२३४ प्राच्यवाणी, कलकत्ता, बाल्यूम ६ में प्रकाशित, दिस० १९५२

२३५ कीर्तिलता, प्रथम पत्रव, पत्रित ३६-३७

के मुख्य प्रयोजन हैं और वीर चरित का गान लक्ष्य है। मुख्य रस वीर है और गौण शृंगार। मंगलाचरण, दाता की प्रशंसा, सज्जन स्तुति, खल निन्दा, कथा-श्रवण फल आदि के समावेश में काव्यरूढ़ि का पालन किया गया है। नायक सफल-साहसी वीर है। कवि की यह रचना कीर्तिलता है अतः इसका विभाजन पल्लवों में किया गया है। इसमें चार पल्लव हैं।

कीर्तिलता में दोहा, चौपाई, रड्डा, जदौ, छप्पद, वाली (मणवहला), गीतिका, पद्यावली, निशिपाल, (खजा), पञ्चटिका, मधुभार, नाराच अरिल्ल, पुमानरी तथा रोला के अतिरिक्त भुजग प्रयात, बिद्युन्माला, मालिनी, अनुष्टुप्, शाद्वल-विकीर्णित, रथोद्धता, जगवरा और पृथ्वी छन्द का भी प्रयोग हुआ है। छन्दों के परिवर्तन में ध्वन्य-विषय, की अनुकूलता का ध्यान रखा गया है।

गद्य-प्रयोग

गद्य-प्रयोग में विद्यापति ने प्रचलित चम्पू-काव्य-शैली का पूर्ण अनुकरण किया है। समास-बहुलता, झलकारों की छटा और वृत्तगन्धिता से सम्पन्न गद्य-समुच्चयों का प्रयोग इसमें भी हुआ है—

समास-बहुला-पदावली : प्रबल-शत्रुवल-सघट्ट-सम्मिलन-सम्मर्द-सजात-पदा-घात-तरलतर-नुरग-खुर-क्षुन्न-वसुन्धरा-वृलि-सभार-धनान्धकार-श्याम समर-निशामिसा-रिकाप्राय-जय लक्ष्मी कर-ग्रहण करेओ । १।८१।२३॥

ऐसी ही समास-बहुला पदावली असलान को विचकारते हुए प्रयुक्त की गई है—

अरे ! अरे ! असलान ! प्राण-कातर-श्रवज्ञात-मानस-समर-परित्याग-साहस-धिक-जीवन मात्र-रसिक की जासि । ४।२४४-२४५॥

वृत्तगन्धिता वृत्तगन्धिता उत्पन्न करने के लिए दो शैलियाँ अपनाई जाती थी—पहली तो समान क्रुदन्त-प्रत्ययों वाले समविभक्तिक और समवचन वाले शब्दों के प्रयोग से वृत्तगन्धिता उत्पन्न की जाती थी—जैसे, कुर्वन्त, गच्छन्त, खादन्त आदि रख कर, दूसरी शैली थी गद्य के प्रवाह में छन्दों के चरणों को रख देने की। पहली प्रवृत्ति का रूप तो सरसकृत के गद्य-काव्यों में भी उपलब्ध हो जाता है। इन शैलियों के कारण गद्य में भी ध्वन्यात्मकता (अनुरणनात्मकता) या संगीतात्मकता उत्पन्न हो जाती थी। वह शुष्क और नीरस न रह कर सरस एवं प्रवाहयुक्त बन जाता था। इस शैली के कारण ही गद्य के मध्य में भी तुक दिखाई पड़ता है। डा० शिवप्रसाद मिह ने लिखा है अन्तर्पदीय तुकान्त की प्रवृत्ति निस्संदेह विदेशी है। मुसलमानों के सपर्क में आने पर

फारसी तुकों की तरह निर्मित मालूम होती है। हिन्दी गद्य के आरम्भ में ऐसी प्रवृत्ति दिखाई पड़ी थी। खड़ी बोली के बहुत से नाटकों में भड़ोवा तर्ज के अन्तर्तुंकान्त गद्य मिलेंगे। रासो की वचनिकाओं में भी यह प्रवृत्ति लक्षित होती है।^{२३२} आचार्य हजारी प्रसाद द्विवेदी ने तो केवल इस वान की संभावना मात्र का संकेत किया है कि 'हो नक्ता है कि यह तुक मिलाने की नवीन जातियों के संपर्क का फल हो'।^{२३३} डा० मिह ने इसे निरर्थक पृष्ट करने का प्रयास किया है। वस्तुतः अन्तर्तुंक की प्रवृत्ति का मूल सत्कृत की गद्य-शैलियों में निहित है। हिन्दी गद्य के विकास की प्रारम्भिक अवस्था में ही सत्कृत की गद्य-शैली के आधार पर उसके परिमार्जन का प्रयास किया गया। मैथिली और राजस्थानी ने इन प्रवृत्ति के प्रतिकूल अपने को नहीं पाया और गद्य का विकास होने पर इन दोनों में सत्कृत के चम्पू काव्यों प्रयुक्त गद्य-काव्यों की भांति गद्य-प्रयोग देखने को मिलता है। वचनिकाओं में इसीलिए अन्तर्तुंक मिलता है। वज्रभाषा में ही नहीं अपितु खड़ी बोली हिन्दी में भी सत्कृत गद्य शैलियों को अपनाने का प्रयत्न किया गया, परन्तु इन दोनों की प्रकृति उन शैलियों को पचा न सकी, अतः अन्तर्तुंक या वृत्तगन्धिव शैली इनमें धीरे-धीरे क्षीण होती गई और उनके विकास की या परिमार्जन की दिशा भिन्न हो गई। इगाग्रत्सा न सो भाव ये न रानी केतकी की कहानी में प्रयुक्त गद्य भड़ोवा है। नाटकों में संवादों की वृत्तगन्धिता, उस शैली के प्रयुक्त अवशेष मात्र हैं। अन्तर्तुंकान्त का प्रयोग सगीतात्मकता, तालबद्धता या सम-ध्वनिसंयोजन के द्वारा प्रवाह उत्पन्न करने के लिए किया जाता था। चम्पू काव्यों में यह प्रवृत्ति दिखाई पड़ती है—

(१) प्रमिन् प्रकोष्ठा, कर्ण कुण्डलानि, परेत कीकसमणय, कठभूषणानि, परामुनलरसा शरीर वर्णकानि, यतजीवित करका करक्रीडा कमलानि। यशस्तिनक—
पृ० ५०।

(२) विकच कर्णोत्पल स्पवि तरलेक्षणा, केलि तलिव्वणत्कनकमयककणा, सरमनखराजि विचञ्चुरित भुजमडला, काचिकोलासबशदगितोरस्थला - ॥ यशस्तिनक—
—प्रथम आश्वास।

प्रथम उदाहरण तो समविभक्तिक प्रयोग का है ही, दूसरे उदाहरण में अन्तर्तुंकान्त पद-प्रवृत्ति के साथ वृत्तगन्धिता भी है। डा० ए० वेंकट मुन्निया का कहना है कि यह तेलुगु और कन्नड में प्रयुक्त होने वाला 'ललित रगड' नामक छन्द है।^{२३४}

^{२३२} नीलमता और अवहट्ट भाषा, पृ० ४८

^{२३३} हिन्दी साहित्य का आदिकाल, पृ० १००

^{२३४} द्रष्टव्य—जर्नेल शाव श्रीविप्लव रिमर्थ, मद्रास वा० ६ (१२३५ ई०) पृ० ४६ पर लेख 'सत्कृत में अल्पप्राप्य कुछ छन्द'।

विद्यापति सस्कृत की वृत्तगन्विता उत्पन्न करने की शैली और दक्षिण की इस छन्द-परम्परा, दोनों से परिचित है। सस्कृत के पंडित तो वे थे ही, कन्नड या तेलुगु छन्द-परम्परा से वे जोगिनीपुर दरवार में परिचित हुए, जिसका सकेत उन्होंने निम्न-लिखित पक्तियों में किया है—

तेलगा बगा चोल कर्लिगा रावा पुत्ते मण्डीआ ॥

निअभासा जम्पइ साहस कम्पइ जड सूर जड पण्डीआ ॥

विद्यापति ने इस वृत्तगन्विता के लिए सस्कृत गद्य की दोनों शैलियों का प्रयोग किया है—

(१) अगण्ये गुण ग्राम, प्रतिज्ञा पद पूरयैरु परसुराम,
मर्यादा मगलावास, कविता कालिदास, ॥ (समविभक्त्यन्त) १। पृ० ३२

(२) कटक चागरे चायु, वाकुले वाकुले वचने,
काचले काचले नयने, अँटले अँटले वाधा, ठीखे तरखे काधा ॥

(सममात्रिक) ४।६० पृ० ५६

वस्तुतः द्वितीय उद्धरण की पक्तियाँ डा० वाङ्मयसर्वसेना और डा० शिव प्रसाद सिंह ने गद्यवत् रखकर इन्हें गद्य ही माना है। यह 'ललित रंग' का एक भेद 'उत्साह छन्द' भी हो सकता है। प्रत्येक चरण में २४ मात्रा का छन्द उत्साह होता है। यह छन्द वर्ण्य-विषय के अनुकूल भी है।

कीर्तिलता की भाषा को विद्यापति ने अवहट्ठ कहा है, केवल इसीलिए इसे हिन्दी का चम्पू काव्य न मानना उचित नहीं है। यह देशी वाणी तो है ही, सस्कृत की तत्सम पदावली के प्रचुर प्रयोग से भी यह अपभ्रंश की मूलवृत्ति से पृथक् है। अपनी गद्य-शैली एवं कथा-प्रवाह में गद्य-पद्य दोनों के समान उपयोग के कारण यह सस्कृत चम्पू काव्य की प्रवृत्तियों से पृथक् नहीं है। सदेशरासक को हिन्दी-साहित्य के इतिहास-ग्रंथों में स्थान मिल सकता है तो उससे दो सौ वर्ष बाद की लिखी गई और हिन्दी-भाषा के अधिक समीप कीर्तिलता का अधिकार तो कहीं और भी अधिक है।

कीर्तिलता का सृजन, चम्पू काव्य का विकासशील भाषा में नूतन अवतरण एवं प्रथम प्रयोग था। इनकी अपूर्ण उपलब्ध कृति कीर्ति-पताका भी चम्पू शैली में ही प्रस्तुत की गई है।

४ निष्कर्ष

सस्कृत के महाकवि कालिदास ने कविता और काव्य को आश्रमों से निकाल कर दरबारों तक पहुँचाया और शृंगार रस को प्रमुखता दी। निसर्ग-कन्या शकुन्तला की भाँति ही वह राज-दरबारों में पहुँच कर भी प्रकृति से अपना ममत्व न तोड़ सकी। भाव-विभोर होते हुए भी वह कविता कभी अलंकृत और कभी निरलंकृत रूप में जन-

मन को अनुरजित करती रही। जीवन और प्रणय की उद्दाम-प्रवृत्ति कविता में महज और जीवन की स्वाभाविक अभिव्यक्ति बन गई। कविता के दरबार में पहुँचते ही वाणी में अर्थगौरव का समावेश हो गया। राजनीति की भाँति वाग्विदग्धता को महत्व प्राप्त हुआ। वीर रस का महत्व व्यावहारिक दृष्टि से गृह गार के समकक्ष हो गया। काव्य-प्रयोजन में अर्थ-प्राप्ति और यशार्जन की इच्छा अधिकाधिक समाविष्ट हो गई। रसिकों का महत्व बढ़ा और रुचि-भेद ने कवि और श्रोता दोनों की नूतनता की प्राप्ति के लिए प्रेरित किया।

संस्कृत की गद्य-कथाओं ने तथा नाटकों ने काव्य और जनजीवन का समन्वय किया। कविता का क्षेत्र इन कथाओं के माध्यम में जन-जन का विषय बना। कौतूहल वृत्ति को जगाने के साथ-साथ अलंकारों को वाग्विदग्धता का अग्रतिम अंग मान लिया गया। कादम्बरी की अनन्य प्रणय-कथा ने नैर्दय्य की एक विनिष्ट प्रतिमा स्थापित की। चम्पू-काव्यों ने गद्य-पद्य का समन्वित आनन्द प्रदान किया। सोमदेव ने काव्य-सम्बन्धी निजी दृष्टिकोण को विस्तार के साथ स्पष्ट किया।

कवियों ने प्रसंग-वश तो काव्य-सम्बन्धी निजी धारणाओं को स्पष्ट किया ही, एक विशेष-परम्परा का अनुपालन करने की दृष्टि से भी प्रारम्भ में अपनी कृति के प्रेरक तत्वों, प्रयोजनों, काव्य-रूपों और विनम्रता आदि के सम्बन्ध में कुछ न कुछ कहना प्रारम्भ किया और इसने मध्यकाल में एक महत्त्वपूर्ण तथ्य का रूप प्राप्त कर लिया। किसी भी कृति की वास्तविक समीक्षा के लिए इस तथ्य को ध्यान में रखना अपरिहार्य बन गया।

प्राकृत कृतियों ने लोक-जीवन और अभिरुचि को काव्य में अधिक प्रश्रय दिया। संस्कृत-काव्य-परम्परा से हटकर काव्य की उपयोगितावादी सीमा में आवद्ध करने का कार्य जैन-कवियों ने किया। धर्म-प्रचार एवं काव्य को धर्म-दृष्टि प्रदान करने तथा धार्मिक सिद्धान्तों के प्रतिपादन के लिए काव्य का प्रचुर उपयोग किया गया।

महाकवि स्वयम्भू ने अपने पञ्चमचरित्र में अनेक प्रकार के भाषिक छन्दों का प्रयोग किया। काव्य के लिए सन्धियों एवं कडवक शैली की स्थापना की। राम का एक आदर्श रूप महाकाव्य के अक्षर रूप में प्रथम बार समाविष्ट कर परवर्ती कवियों का उन्होंने पथ-प्रदर्शन किया। स्वयम्भू की काव्य-दृष्टि का व्यापक प्रभाव परवर्ती कवियों पर पड़ा। सदेशरासक ने लोक और शिष्ट काव्य का समन्वित रूप प्रदर्शित किया।

विद्यापति ने कीर्तिलता के रूप में सर्वप्रथम अवहट्ट में चम्पू काव्य का सृजन किया। तुकयुक्त गद्य एवं दक्षिणभारत के छन्द-प्रयोगों को भी उन्होंने प्रस्तुत किया। यह एक नूतन प्रयोग था। राजस्थानी की वचनिकाओं में तो इस शैली का विकास

हुआ, परन्तु हिन्दी की अन्य उपभाषाओं में इस प्रयोग की ओर कम ध्यान दिया गया।

काव्य-सकेतों की इस परम्परा के अध्ययन से यह तथ्य स्पष्ट रूप से उभर कर सामने आता है कि संस्कृत, प्राकृत अपभ्रंश और अवहट्ठ (देशभाषा) की कृतियों के कवि के समान रूप से एक दूसरे के काव्य-सम्बन्धी प्रयोगों और दृष्टिकोणों से परिचित होकर काव्य-सृजन में प्रवृत्त होते थे। भाषा कोई भी हो, सभी कवि भारतीय-काव्य-शास्त्रीय-दृष्टिकोण की मर्यादा के भीतर निजी प्रयोगों का समावेश करते थे। उनकी कृति और काव्य-दृष्टि निजी व्यक्तित्व की प्रतिष्ठा करते हुए भी एक विस्तृत काव्य-धारा की विविध मनोरम तरंगें प्रतीत होती हैं।

१. चंद बरदायी के पृथ्वीराज रासो में काव्य-सिद्धान्तों के संकेत और प्रयोग

पृथ्वीराज रासो के मूल स्वरूप के सम्बन्ध में अब तक निर्विवाद निष्कर्ष नहीं निकल सका है। विविध विद्वानों के मन में यह विमलकाय रासो भी है और अल्प-काय 'रामल' भी। यह ऐतिहासिक काव्य भी है और अर्ध-निहासिक भी। यह एक कविकृत भी है और अनेक कविकृत विकसित-शील महाकाव्य भी। हिन्दी का यह आदि महाकाव्य, हिन्दू धर्म के बड़ा भी मानि हो परस्पर-विरोधी गुणों का समन्वय माना जाता है। यदि साहित्य के इतिहासकारों और काव्य के आलोचकों द्वारा इसके सम्बन्ध में परस्पर-विरोधी विचार व्यक्त होने लगे हैं तो इसमें आश्चर्य ही क्या है? इसे महानारत भी मानि विष्णुवित महाकाव्य मान लेने पर भी उन कवियों के नाम अज्ञान हैं, जिन्होंने अपने कवियोग को चन्द के यम के नाथ मिलाकर एकानार कर दिया है। इन सम्बन्ध में प्रायः नवी विद्वान् एक मन हैं कि इसका दूरत उपलब्ध रूप नौवहवीं शताब्दी से पूर्व ही आकार पा चुका था।^१

मानान्वय-पृथ्वीराज रासो पर उनकी ऐतिहासिकता और अर्ध-निहासिकता पर बहुत कुछ लिखा जा चुका है। गार्गी दत्तानी के अनुसार 'चन्द का काव्य अपने युग का पूर्ण इतिहास है।^२ टॉड के अनुसार 'कवि के काल का यह पूर्ण इतिहास है।^३ मिथर्सन इसके काव्य-सौन्दर्य पर मुग्ध है।^४ जेम्स जोरिचन इसे जाली ग्रन्थ मानते हैं।^५

१ शब्दार्थ—हिन्दी काव्यशास्त्र, पृ० ४३४. पृथ्वीराज-चन्द का सम्बन्ध—१२०० ई०, हिन्दी साहित्य का इतिहास—रामचन्द्र शुक्ल—पृथ्वीराज रासो की रचना स० १४०० के लगभग हुई हो सकती या संकली है, इसके पूर्व नहीं—पृ० ४६-४४ पृथ्वीराज रासो की रचना में राजा प्रसाद दुष्य-भाटने अरवली से पूर्व पृथ्वीराज रासो की रचना हो सकती थी—पृष्ठ १६८

२ चन्द बरदायी और उनकी काव्य, पृ० ३५८ से उद्धृत

३ वही, पृ० ३५४ पर

४ वही, पृ० ३५५ पर

५ वही, पृ० ३५५ पर

ये विचार कुछ यूरोपीय विद्वानों के हैं। हिन्दी साहित्य के विद्वानों के भी तीन वर्ग हैं। एक वर्ग उसे जाली समझता है, दूसरा उसे प्रामाणिक रचना मानता है और तीसरा वर्ग उसके कुछ अंश को प्रामाणिक और कुछ अंश को अप्रामाणिक या प्रक्षिप्त मानता है। जिन अंशों की प्रामाणिकता निर्विवाद ममझी जाती है, उन अंशों का पृथक् संपादन डॉ० माताप्रसाद गुप्त ने 'पृथ्वीराज रासो' के नाम से किया है, गुप्तजी का विचार है कि 'रासो सम्पूर्ण रूप से ऐतिहासिक रचना नहीं है, उसके प्रत्येक उल्लेख या विस्तार अवश्य ही कल्पना-प्रसूत है और इतिहास से समर्थित नहीं हैं। यह कहना अनावश्यक होगा कि हमें सम्पूर्ण रचना को प्रायः उसी दृष्टि से देखना चाहिए जिस दृष्टि से हम मध्य युग में लिखे गये एक अच्छे से अच्छे ऐतिहासिक महाकाव्य को देख सकते हैं।'^६ 'रासो की चरित्र-कल्पना ही उसकी सबसे बड़ी विशेषता है जैसा कि प्रत्येक महाकाव्य की हुमा करती है। पृथ्वीराज इस महाकाव्य का नायक है। उसके ममस्त कार्य धर्म-बुद्धि से होते हैं।'^७ जयचन्द और शहाबुद्दीन पृथ्वीराज के अच्छे और समर्थ प्रतिद्वन्द्वी हैं।'^८ 'रासो 'साहित्य-दर्पण' के काव्य-लक्षणों के अनुरूप अवश्य नहीं पड़ता है और उनका कारण यह है कि महाकाव्य होने के साथ-साथ यह छन्द वैविध्यपरक रासो-परम्परा की रचना है।'^९

पृथ्वीराज रासो पर अब तक तीन दृष्टियों में विचार किया गया है—(१) ऐतिहासिक रचना की दृष्टि से (२) ऐतिहासिक महाकाव्य की दृष्टि से, और (३) छन्द-वैविध्य-परक रासो-परम्परा के काव्य की दृष्टि से। पृथ्वीराज रासो ऐतिहासिक नहीं है, अतः उसमें इतिहास-विरुद्ध तथ्यों का होना आवश्यक नहीं है। एक ऐतिहासिक महाकाव्य के लिए यह आवश्यक है कि उसमें ऐतिहासिक घटनाओं और तथ्यों को विकृत न किया जाय। कल्पना का योग इन सत्य घटनाओं को सुन्दर और काव्यात्मक रूप देता है, उनको विकृत नहीं करता। निस्सन्देह पृथ्वीराज रासो में इतिहास-विरुद्ध तथ्य है, फिर इसे ऐतिहासिक काव्य मानने का भी मुख्य आधार छूट जाता है। ऐतिहासिक तथ्यों के अनुकूल बनाने के लिए समग्र पृथ्वीराज रासो के कुछ अंशों को ही एक रूप देकर पृथ्वीराज रासो कहना भी उपलब्ध सम्पूर्ण काव्य के प्रति अन्याय ही है। छन्दों की विविधता, चन्द के काव्य-युग की शैली-सम्बन्धी विशेषता है, अतः उनके आधार पर कुछ अंशों को ही प्रामाणिक मानने का कोई आधार उपलब्ध नहीं होता। सम्पूर्ण पृथ्वीराज रासो में यह छन्द-वैविध्य दृष्टिगोचर होता है। आज कुछ साहित्य के इतिहासकार इस काव्य की उपेक्षा कर 'भरतेश्वर बाहुवली रास' को हिन्दी साहित्य का आदिकाव्य सिद्ध करने लगे हैं अतः यह आवश्यक है कि पृथ्वीराज

६ पृथ्वीराज रासो, पृ० ११२

७ वही, पृ० १८६

८ वही, पृ० १६७

९ वही, पृ० २१७

रानो को इन श्रेय ने वचित करने के पूर्व इसके सनग्र रूप पर एक बार गहरी दृष्टि डाली जाय। इन सम्बन्ध में पृथ्वीराज रानो के कवि का विचार किसी भी आलोचक के मत में अविक महत्त्वपूर्ण निष्ठ हो सकता है, जिनकी ओर अब तक ध्यान नहीं दिया गया है।

(क) पृथ्वीराज रासो एक पौराणिक काव्य

मध्य चन्द ने इसे 'प्रथिराज काव्य' या पुराण कहा है।^{१०} पौराणिक काव्य का नायक अवतारी पुरुष होना चाहिए। देव और दानव के अवतार ही पौराणिक काव्य के नायक-प्रतिनायक तथा अन्य पात्र होते हैं। पृथ्वीराज को विभिन्न अवतारी पुरुष निष्ठ करने के लिए चंद ने 'दूढ़ा' राजन की कल्पना की और उसी की उज्ज्वल से पृथ्वीराज, उनके मूर-सामन्त तथा सयोगिता आदि की उत्पत्ति का प्रमंग प्रस्तुत किया है। यह दानव बाद में सिद्ध बना और उसने काशी में अपने को हवन कुण्ड में जला दिया और पृथ्वीराज आदि के रूप में अवतरित हुआ।^{११} बावन वीर, योगिनी, देवी आदि की निष्ठ के प्रमंग काव्य को पौराणिक रूप ही देते हैं। पृथ्वीराज के अवतार होने का उल्लेख कवि ने अनेक स्थलों पर किया है।^{१२}

पृथ्वीराज रासो के जित अन्तिम युद्ध को प्रामाणिक माना जाता है वह भी पौराणिक शैली में ही है। यह युद्ध—(१) चन्द्र और उनकी पत्नी, (२) शिव और यक्ष तथा (३) मयोगिता और गिद्धिनी या डाकिनी के नबाव रूप में ही वर्णित है। वक्ता और श्रोता का मन्त्रिवेद्य पौराणिक विशेषता रही है। मध्ययुग के प्रायः सभी प्रबन्ध काव्य इन शैली का अनुमरण करते हैं। तुलसी का रामचरित मानस भी इस का अपवाद नहीं है।

एक पुराण में मर्ग, प्रलय, वध, मन्वन्तर तथा वशानुचरित का वर्णन अपेक्षित होता है, किन्तु किसी पौराणिक काव्य के लिए यह आवश्यक नहीं है कि वह सर्ग, प्रलय और मन्वन्तर का भी वर्णन प्रस्तुत करे। आदर्श चरित्र, नदाचार-मम्मल और यमन्वी राजाओं का वर्णन ही पुराण भी करते हैं, एक पौराणिक काव्य के लिए भी ऐसे ही राजा या राजाओं का चरित्र अपेक्षित है। इन सम्बन्ध में भागवत का यह कथन नाशी है—

‘कथा इमान्ते कथिता नहीयना, हिताय लोकेषु यथा’ परे गुणम्।

विज्ञान-वैराग्य-विवक्षया विनो, वचो विभूतिर्न तु पारमार्थ्यम्।^{१३}

१० पदभाषा पुराण व दृग्गुण कथित मया। पृथ्वीराज रासो १।२३

मोक्षपान् नैव नेत्र चन्दन प्रगुण काव्य इत ५० रा० १।२०

११ दत्त भावन उदार करि दत्तन लियो मृग भाव।

मो दत्त त नवि चद नहि वन्मो नविन बनाय। ५० रा० १।२३=

१२ द्रष्टव्य-५० रा० १।२६, १।२७= आदि।

महान् और यशस्वी चरित ही वर्ण्य होने चाहिएँ। चन्द ने महान्, यशस्वी और अवतारी पुरुष पृथ्वीराज सहित अनेक यशस्वी सामन्तो के चरित और उनकी वीरता को अपना वर्ण्य बनाया है।

चन्द, रामायण और महाभारत सहित पुराणों के मर्मज्ञ थे। महाभारत को तो वे जैसे वीरता का आदर्श ग्रन्थ मानते थे और जहाँ कहीं उन्हें काव्य में अवसर मिला है, अपने काव्य-पात्रों की तुलना उसके पात्रों से करने लगते हैं।^{१३} पार्थ और दुर्योधन दोनों की ही वीरता और रणनीति के कारण चन्द बार-बार इनका उल्लेख करते हैं। पृथ्वीराज रासो का आदर्श एव प्रेरक महाभारत ही रहा है।

आवू के यज्ञकुण्ड से चार क्षत्रिय कुलों की उत्पत्ति तथा पृथ्वीराज, सयोगिता और गोरी आदि के जन्म की अद्भुत कथा का वर्णन काव्य को पौराणिक रूप देने के लिए ही प्रस्तुत किया गया है। पुराणों को पुराण का रूप उसके बीच-बीच में आने वाले उपाख्यान ही देते हैं। पृथ्वीराज रासो में भी भागीरथी माहात्म्य (समय ६१), जयचन्द की रानी जुन्हाई की उत्पत्ति-कथा (समय ६१), अतातायी चौहान की उत्पत्ति-कथा (समय ६१) तथा स्वप्न (अन्तिम युद्ध ८, ६) और शकुन (समय ६१।७०, ६१।१०२) आदि^{१४} का वर्णन उपाख्यान शैली पर ही हुआ है। जिस प्रकार किसी पुराण से उसके उपाख्यानों को निकालकर मूल कथा के अग्र को ही ग्रहण करना अभीष्ट नहीं होता, वैसे ही पृथ्वीराज रासो से उसके इन स्थलों को पृथक् नहीं किया जा सकता।

युद्ध क्षेत्र में वीरों की मृत्यु पर अलौकिक दृश्यों की व्यञ्जना केवल अति-शयोक्तिपूर्ण वर्णन मात्र नहीं है, वह पौराणिक शैली की अनुरूपता लाने का प्रयत्न भी है—

गग डोलि ससि डोलि, डोलि ब्रह्मंड रात्र टुल ।

अष्ट धान दिगपाल, चाल चचाल त्रिचल थल ॥६१।१४६३॥

गोरी के साथ पृथ्वीराज के अन्तिम युद्ध को तो चन्द ने असुर-सुर युद्ध भी घोषित कर दिया है—

धर धत्कि धमकिनि धारन ।

मिलि असुर सुर प्रहारन ॥६६।१५४३॥

१३ इष्टव्य—पृ० रा० १।७२७, १।७।८८, १।१०१, १।१२०२ आदि ।

१४ अन्य उपाख्यानों के लिए—परीक्षित का तसक दशन, जनमेजय का नागयज्ञ तथा यावू पर्वत का उद्धार (समय १), शरवधुनि योगियों की वधा (समय ६१) अतातायी चौहान स्त्री से पुरुष बना था। एक ही कवयज्ञ खंड में महाभारत की भांति कई नामन सेनापतित्व ग्रहण करते हैं।

पौराणिक काव्य में काव्य के पठन का फल-निर्देश भी अवश्य होता है। चन्द ने पृथ्वीराज रासो की विशेषताओं को गिनाते हुए उसे मुक्ति और ज्ञान का प्रदाता, पार उतारने वाला राजनीति रूपी जहाज, तर्क-वितर्क-सम्पन्न, राज सभा के उपयुक्त तथा कवियों के लिए आदर-प्राप्ति का साधन माना है।^{१८} भक्ति और चतुर्थ पुष्पाय-मुक्ति अनेक पुराणों के पाठ का भी फल है।

स्थान-स्थान पर गान्धीय उक्तियों और धार्मिक उपदेशों के समावेश से भी पृथ्वीराज रासो के पौराणिक स्वरूप की पुष्टि होती है। ये उक्तियाँ वही तो विविध-ग्रन्थों से ज्यों की त्यों उद्धृत कर दी गई हैं, कहीं उनका रूपान्तर कर दिया गया है।^{१९} किसी काव्य को पौराणिक-काव्य कहने का यह अर्थ नहीं है कि उसमें महाकाव्य के तत्त्व या उसकी विशेषताएँ नहीं हैं। ऐतिहासिक तथ्यों के अन्वेषण के समय उनकी अनुपलब्धि पर किसी काव्य को ही जाली मान लेना एक पौराणिक काव्य की भूल-प्रवृत्ति के साथ अन्याय ही हो सकता है।

(ख) चन्द का सबल व्यक्तित्व

पृथ्वीराज रासो में चन्द भी स्वयं एक पात्र है। इसकी अनेक महत्त्वपूर्ण घटनाओं से उसका स्वयं भी सम्बन्ध रहा है। महाभारत के व्यास की भक्ति ही वह काव्य का प्रणेता और पात्र दोनों ही हैं। वह अवतारी पुरुष महाराज पृथ्वीराज का सखा, परामर्शदाता, मित्र, सामन्त, योधा, दूत, पयप्रदर्शक, उपकारक और अन्तिम समय में उद्धारक भी था। इसके साथ ही वह कवि भी था, दरबारी कवि, जिसकी वाणी दरबार के वीर सामन्तों को काव्यामृत से अमरत्व प्रदान करती थी। चन्द की कविता में स्थान पाने के लिए वीर-सामन्त रणक्षेत्र में मरण के खेल खेला करते थे। चन्द के लिये स्थान-स्थान पर प्रयुक्त विशेषणों और अन्य पात्रों द्वारा की गई उसके लिए प्रशंसात्मक उक्तियों में उसके कवि-व्यक्तित्व की झलक दिखाई पड़ती है।

चन्द द्वारा गावन वीरों की सिद्धि के उपरान्त पृथ्वीराज ने उसकी प्रशंसा करते हुए, उसको तीनों लोकों में अमर, नट, मृदु, नाटिककनर, संसार-समुद्र के लिए बोहित तथा देवी से वर-प्राप्त कहा है।^{२०} कवि चन्द से जब कभी कोई प्रश्न किया जाता था तब उसके 'वरदाइ' और बुद्धिमान होने का संकेत अवश्य किया जाता था।^{२१} चन्द ने भद्रपुत्र वर्णन की समता थी। पृथ्वीराज द्वारा चुनौती दिये जाने पर उसने अरे दरबार में कैमास-जघ का रहस्य उद्घाटित कर दिया था।^{२२} पृथ्वीराज के इस कुकृत्य का

१५ द्रष्टव्य, पृ० रा० १।८५ 'भुगति सम्पन्न स्थान'।

१६ य कर्म क्रियते प्राप्ति सो प्राप्ति तत् तच्छ्रुति ॥ पृ० रा० ६।३२०

तथा द्रष्टव्य अन्येस्थल—२।१४, ७।७६४, ६।१८२५, ६।१६८, ३।१-३२०

१७ पृ० रा० ६।४८

१८ द्रष्टव्य—पृ० रा० १।३०, ६।१४४, ७।१०८, २२।४ आदि स्थल।

१९ द्रष्टव्य—पृ० रा० समयो ५७ ॥

वर्णन सुनकर अन्य सामंत क्रुद्ध एव खिन्न हो गए। पृथ्वीराज स्वयं लज्जित हो गया। पृथ्वीराज के साथ कन्नौज दरबार में प्रवेश करने से पूर्व भी उसकी अदृष्ट-वर्णन की क्षमता की परीक्षा ली गई थी और उसमें वह पूर्ण सफल रहा।^{२०} उसके अदृष्ट-वर्णन की क्षमता की प्रशंसा करते हुए जयचन्द के कवियों ने कहा कि चन्द की काव्य में गति और उक्ति-विचार की प्रतिभा समिधाग्नि के प्रकाश तुल्य है। वह अपने आश्रय-दाता नरेश्वर के लिए सुखप्रद सम्पत्ति-तुल्य है और अन्य के लिए उसके शरवाक्य की-जर अर्जुन के शर-प्रहार के अनुरूप है।^{२१} अदृष्ट-वर्णन के लिए प्रस्तुत होते ही सरस्वती मानो उसके मानस-चक्रों के समक्ष प्रत्यक्ष हो जाती थी। तीनों लोकों में व्याप्त उन की शक्ति से स्वयं चन्द को भी उदय से अस्त तक सब कुछ दृष्टिगोचर होने लगता था। उसकी कवि-प्रतिभा का संचार तीनों कालों में अव्याहृत था।^{२२} स्वयं चन्द को अपने 'वरदाई' होने और अदृष्ट-वर्णन की क्षमता पर गर्व भी था।^{२३}

चन्द ६ भाषाओं का ज्ञाता और नव रसों में काव्य-रचना-निपुण था। छन्द-प्रबन्ध पर उसका पूर्ण-प्रभुत्व था। चन्द के समय संस्कृत, प्राकृत, अपभ्रंश, मागध, पिशाच और शौरसेनी का ज्ञान एक उच्च कौटिक के कवि के लिए अनिवार्य माना जाता था।^{२४}

चन्द की वाणी सरस थी। वह यशस्वी और गुणी का समुद्र था। उसकी सूक्तियां लहरियों के समान थीं। युक्तिपूर्ण कविता उसकी मर्यादा थी और प्रखर व्यंग्य-पूर्ण वाक्य ही उसके रत्न थे। वह गुण से कसी हुई प्रत्यचा वाला अक्षय धन्वी था। कीर्ति-वाक्य ही उसका तरफस था और सरसता ही उसका सर-समूह, अभिलाषाएं उसके हाथ थीं। उससे गर्व करने वाला कवि दलित हो जाता था।^{२५}

पृथ्वीराज के दरबार में चन्द को राजा के सम्मुख ही स्थान प्राप्त होता था तथा युद्ध-यात्रा के समय वह सेना के मध्य में चलने वाले राजा के साथ ही रहता था। वह सामंत, मंत्री और मित्र होने के कारण पृथ्वीराज से प्रचुर धन और सम्मान प्राप्त कर चुका था। विश्वसनीय होने के कारण वह महत्वपूर्ण अवसरों (मीम से युद्ध-योजना, झाहुली हमीर को मनाना) पर दूत का कार्य भी करता था। कन्नौज-युद्ध में उसने स्वयं भाग लिया था। चन्द कवीन्द्र था और वाद-विवाद में अनेक कवियों और राजाओं को उसके सामने गीत हो जाना पड़ता था। जयचन्द द्वारा यह पूछे जाने पर कि—

२० द्रष्टव्य—पृ० रा० ६१।११३

२१ द्रष्टव्य—पृ० रा० ६१।११५ एव उसके आगे का वर्णन।

२२ द्रष्टव्य—पृ० रा० ५८। २२५, ६१। ५५४, १। ३०।

२३ द्रष्टव्य—पृ० रा० ५८। १२६, ६१। ५५०

२४ वही, १। ८३, ६१। ७४४, ६७। १८६

२५ वही—६१। ५३६-५३६

मुह दखि अरु तुच्छ तन, जगलराव मुहदद ।

वन उबार वन-पशु चरन, क्यों दूबरो बरदद ॥६११५८०

उसने पृथ्वीराज की प्रशंसा में जो उक्तियाँ प्रस्तुत कीं उससे जयचन्द जल-भुनकर रह गया ।

चन्द के सबल-कवि-व्यक्तित्व को व्यक्त करने वाले अनेक स्थल पृथ्वीराज रामो में उपलब्ध हैं । क्या ये उक्तियाँ अन्य कवियों द्वारा बाद में जोड़ दी गई हैं ? इस प्रश्न का उत्तर 'नहीं' में दिया जा सकता है । एक पौराणिक-काव्य के निर्माता को त्रिकालज और अदृष्ट-वर्णन में सक्षम होना ही चाहिये । चन्द, व्यास की भाँति ऋषि नहीं था । वह राजकीय ऐश्वर्य से सम्पन्न था । वाचन वीरो और सरस्वती की सिद्धि के कारण वह ऋषि-तुल्य था । चन्द की वाणी में स्थान पाने के लिए वीर सामंत लानागिन रहते थे । चन्द, काव्य का स्वयं एक पात्र है अतः जिस प्रकार उसने अन्य सामन्तों का वर्णन किया है, स्वयं अपना वर्णन भी किया है । इसके मूल में अपनी कीर्ति को स्थिर रखने का प्रयोजन भी निहित था, जिसे चन्द ने स्वयं स्पष्ट किया है ।

(ग) स्वामि-धर्म की प्रतिष्ठा ही प्रयोजन

प्रत्येक पुराण किसी विशेष प्रयोजन से निर्मित हुआ है । पौराणिक-काव्य उन प्रयोजनों में से किसी एक को लक्ष्य बनाकर चलते हैं । चन्द ने पृथ्वीराज रासों की रचना उस समय की जब पृथ्वीराज और गोरी का अन्तिम युद्ध भी समाप्त हो चुका था । वह एक उच्चकोटि के कवि को सुलभ धन, ऐश्वर्य, सम्मान और यश आदि सब कुछ प्राप्त कर चुका था । पृथ्वीराज और गोरी के अन्तिम युद्ध के समय वह हाहूली हमीर की कैद में था जिसे मना कर सहायता देने के लिए प्रेरित करने को पृथ्वीराज ने चन्द को दूत रूप में भेजा था । हाहूली की बँद से मुक्त होकर जिस समय चन्द दिल्ली पहुँचा, उस समय तक युद्ध समाप्त हो चुका था । पृथ्वीराज-विहीन दिल्ली के नगरवासियों ने ग्राम्यो ने कवि का स्वागत किया । स्वयं चन्द विह्वल हो उठा । पृथ्वीराज और उसके वीर सामन्तों का मात्सर्य और प्रेम उसे बार-बार स्मरण हो आता था ।^{२६} पृथ्वीराज और उसने सामन्तों की प्रशंसा करते हुए चन्द ने पहले भी बहुत कुछ लिखा होगा । समय-समय पर लिखे गए इन अंगों को वस्तु-श्रम में मज्जाकर स्वयं चन्द ने अपनी पत्नी की प्रेरणा में एक प्रबन्धात्मक रूप दे दिया, अन्यथा दो मास आधे दिन में इनने विनाशालय बाव्य की रचना सम्भव ही लगती है ।^{२७} इन अंगों में बहुत भा अंग वह भी होगा जो केवल मनोरंजनार्थ लिखा गया होगा और जिसमें ऐतिहासिक तथ्यों को टूटने का प्रयत्न करने पर भी कुछ नहीं मिलता, जो केवल कल्पना पर ही

आश्रित है और रासो के आलोचक जिसे प्रसिप्त मान लेते हैं। एक ही कवि के समय-समय पर लिखे गए काव्यांशों के स्वरूप में प्रौढ़ता-अप्रौढ़ता के भी दर्शन हो सकते हैं।

चन्द ने स्वयं यश की महिमा का बखान किया है और अपनी पत्नी से स्वयं यशस्वी बनने की बात कही है।^{२८} पृथ्वीराज सहित उसके वीर सामंतों को यशस्वी बनाना ही चन्द का उद्देश्य था। यश ही कवि की दृष्टि में अमरता का प्रतीक है। यश की स्थिरता, किसी काव्य-नायक या उसके वीर-पात्रों की वीरतापूर्ण गाथा और महान् गुणों के काव्य-निबद्ध होने पर ही निर्भर करती है। कवि का यह परम धर्म है कि वीर पात्रों को अपनी कविता में जीवित रखे। चन्द का प्रयोजन वीरों को अपने छन्दों में जीवित रखना ही था। 'सुकवि छन्द चन्दे जिआ' जैसी उक्तियाँ इसकी साक्षी हैं। मरणोपरान्त कीर्ति ही शेष रहती है।^{२९} चन्द, युद्ध-क्षेत्र में स्वयं वीरों के यश-अयश का साक्षी रहता था—

हों मट्ट चन्द उस अजस पढ़ि भरो सापि सूरह समर । ६६। ६६७ ॥

अन्तिम युद्ध में पृथ्वीराज के सामंतों ने स्वामिधर्म का पालन करते हुए प्राणोत्सर्ग कर दिया था। चन्द को यह अवसर न मिला। उन्होंने पृथ्वीराज रासो के निर्माण द्वारा न केवल इस धर्म का पालन किया अपितु पृथ्वीराज का उद्धार कर उन्हें अमर भी बना दिया।

सामन्तवादी व्यवस्था भारत में प्राचीनकाल से ही चली आ रही है। चन्द का युग तो सामन्तवादी युग था ही। राजा इस पृथ्वी पर 'महती देवता' समझा जाता था। शिशु राजा की भी श्रवणा करना बजित था। राजा के प्रति इस अन्व-विश्वासी श्रद्धा को बढ़-मूल करने में धर्मशास्त्र और नीति-शास्त्र के ग्रन्थों ने प्रचुर योग दिया। राजा की इच्छा पर सैनिक प्राण-पण में युद्ध करने को तत्पर हो और या तो विजय प्राप्त करें या मरण का वरण, इसके लिए उनके सामने एक निश्चित आदर्श प्रस्तुत किया गया। यही आदर्श था 'स्वामि-धर्म'। धार्मिक पृष्ठभूमि पर इस आदर्श की प्रतिष्ठा होती ही स्वर्ग, नरक और मुक्ति का विधान आवश्यक हो गया। स्वामि-धर्म का पालन करने वाले सैनिक और सामंत को स्वर्ग और मुक्ति की उपलब्धि सुलभ हो गई और इम धर्म से च्युत होते ही नरकवास भी निश्चित हो गया। कौटिल्य ने तो राजा के लिए न लड़ने वाले सैनिक या सामंत को श्राद्ध-जल से वंचित ही नहीं घोषित किया, उसे नरक जाने का शाप भी दे डाला है। चन्द ने न केवल स्वामि-धर्म का पालन करते हुए स्वयं प्राण विसर्जित किया अपितु पृथ्वीराज रासो में उन्होंने इस धर्म के पालन के लिए अन्य सामंतों को प्रेरणा भी दी।

२८ वही, ६७। २२।

२९ वही, ३१। ६, ३१। १०, ६६। ३८३।

स्वामि-धर्म के पालन के साथ क्षत्रिय-धर्म का अविच्छिन्न सम्बन्ध है। चन्द के दायदो में जो क्षत्रिय खड्ग-धर्म (युद्ध) का पालन नहीं करता उसे नरकवास मिलता है और जो विजय की कामना में प्राण देता है उसे सूर्य-मण्डल में तेजोलोक मिलता है—

षण्धार धूम धत्री तनौ चूकै नृक निवासियै ।

जै काम सूर साधन चले घू घू मण्डल वासियै ॥ ३६ । ६७६ ॥

सुरलोक के साथ यश और नरक के साथ अयश बंधा हुआ है। तलवार ही मुक्ति का मुख्य साधन है^{२०}। स्वामि-धर्म के साथ ही मुक्ति और यश बंधे हुए है—

सा धूम मुक्ति बन्धै खन सामि-धूम जस मुनिवर ।

अब किति किति करतार कर, नरक चूक भुमभोति नर ॥ ३६ । ६६३ ॥

चन्द की दृष्टि में वे ही क्षत्रिय धन्य हैं जिनकी युद्धि धर्म में है। जो स्वामी के सकट में पड़ने पर भी स्वामि-धर्म नहीं छोड़ते उन्हें ही राव-श्रेष्ठ समझा जाना चाहिये —

वरदाय चंद चित्तनु करे, धनि छत्री जिन धूम मति ।

मुक्कहि न स्वामि सकट परे, ते कहिये राखत पति ॥ ६१ । ५३६ ॥

क्षत्रिय की मुक्ति और सूर-मण्डल में निवास स्वामि-धर्म के पालन से ही सम्भव है। सामन्तो में सिंह बहरी है जो अपना मन इसी में लगाकर शीघ्र मुक्ति और सुगति के लिए प्रयत्न करे। चन्द ने सामन्ती-जीवन के इस आदर्श पर स्थान-स्थान पर पूरा बल दिया है।^{२१}

चन्द ने 'स्वधर्म निघन श्रेय' का पूर्ण पालन किया है। बाहुरवी क्षताब्दी तक प्राचीन परम्पराओं की मर्यादा में अधिक बल नहीं रह गया था। बाहुरी आक्रमणों के आरम्भ होने पर परम्पर सधर्परत सामन्तो और राजाओं की शक्ति क्षीण होने लगी थी। समस्त निरन्तर युद्धों में सैनिक और सामन्त उब गये थे और उनमें एक नई प्रेरणा भरने की आवश्यकता थी। सैनिक किसी आदर्श के लिए ही युद्ध-क्षेत्र में प्राण विसर्जित करता है। राष्ट्र-भावना तब थी नहीं, अतः कौटिल्य-युगीन क्षत्रिय-धर्म और स्वामि-धर्म की प्रतिष्ठा करने का प्रयत्न किया गया। पौराणिक काव्य पृथ्वीराज रासो इसी आदर्श की प्रतिष्ठा का प्रयत्न करता है। इस धर्म के पोषण के लिए उसने जीवन की क्षणमगुरता का स्थान-स्थान पर निर्देश किया है।

भारतीय परम्परायें आध्यात्मिकता से ओत-प्रोत रही हैं। इस नश्वर जीवन से

२० इष्टव्य—पृ० ४० ६६ । ६८१ ।

२१ वही, ६१ । ६४३-६४६ ।

परे भी कुछ है, उसकी सत्ता आरम्भिक काल से ही भारतीय मनीषियों ने स्वीकार कर ली थी। स्वर्ग-नरक और इससे भी पर भुक्ति की कल्पना पारलौकिक सत्ता की स्वी-कृति पर ही निर्भर रही। उत्तम कर्मों से स्वर्ग, हीन कर्मों से नरक तथा मानव-जीवन के लिए निश्चित आदर्श के प्रति तन-मन-धन के पूर्ण समर्पण से भुक्ति का विधान धर्म-शास्त्रीय ग्रन्थों में किया जाने लगा। पुण्य और पाप तथा निष्काम कर्म की व्यवस्थाएँ सामने आयी। परलोक की सत्ता का स्वीकरण और जीवन की नश्वरता का परिज्ञान, मरणोपरान्त भी उत्तम की उपलब्धि के लए प्रेरणाप्रद सिद्ध हुए। एक पौराणिक परम्परा का पालन करते हुए पृथ्वीराज रामो में जीवन की नश्वरता का अनेक स्थलों पर सकेत किया गया है। स्वामि-धर्म और कर्त्तव्य-पालन के लिए प्रेरक तत्त्व के रूप में स्वयं चन्द ने इसका बार-बार सकेत किया है—

धिग धिग सुवीर वसुधा करै तौ न छुट्टै नर काल भर ॥ ६६ । ६८६ ॥

रजपूत मरन ससार वर ॥ ६१ । १५७६ ॥

सा पुरुषा का जीवन थोड़ा है मल्हा ॥ ६४ । १६८ ॥

हाहूँहि हम्मीर को समझाते हुए चन्द ने सासारिक सुखों की भर्त्सना की है और जीवन की नश्वरता का सकेत किया है—

धिग सुष ससार धिग मिष्ठान पान वर ॥ ६६ । ६८१ ॥

पय लगानिय मीच मन को करै नियन को ॥ ६३ । ६८३ ॥

ससार अधिर सामन मत ॥ ६६ । ३८३ ॥

ससार अस्थिर या क्षणभंगुर है, यही एक सामत का मत या सिद्धान्त है। इस सिद्धान्त को छोड़कर वह इस नश्वर माया शरीर की ओर तभी उन्मुख होता है जब वह असत् मार्ग ग्रहण कर लेता है।

चन्द का कवि-व्यक्तित्व इतना सबल था कि वह अपने प्रभाव का उपयोग उम सामन्ती युग में क्षत्रियत्व-सम्पन्न स्वामि-धर्म की पुनः प्रतिष्ठा में कर सके। महा-भारत ही पृथ्वीराज रासो का आदर्श रहा है। एक पौराणिक काव्य की अनेक विशेष-ताएँ इसमें उपलब्ध होती हैं। भारतीय परंपरा के आधार पर जीवन की नश्वरता का बोध कराते हुए एक ऐसी निश्चित जीवनादर्श की प्रतिष्ठा इस पौराणिक-काव्य का प्रयोजन है जो उस युग-विशेष के लिए सर्वथा उपयुक्त और वाछनीय था। स्वामि-धर्म को स्वर्ग-नरक, पुण्य-पाप, यश-अपयश और चरम लक्ष्य भुक्ति से जोड़कर चन्द ने इसकी महत्ता स्थापित की है। पुराणों का प्रभाव हिन्दू जीवन पर था ही, अपने काव्य को पौराणिक रूप देकर चन्द ने इसकी मान्यता को और भी प्रभावशाली बनाने का प्रयत्न किया है। यदि इन तथ्यों को ध्यान में रखा जाए तो पृथ्वीराज रामो के अध्ययन की और अधिक आवश्यकता प्रतीत होगी। उसके सम्बन्ध में जो कुछ कहा जा चुका है वही पर्याप्त नहीं है।

(घ) काव्य-तत्त्व सम्बन्धी चन्द के विचार

वैयाकरण शब्द को ब्रह्म मानते हैं। शब्द और अर्थ की नृपृत्तना ही काव्य का मुख्य आधार है। चन्द के नमय 'दण्डिन पद लालित्यम्'^{३२} जिन प्रकार प्रचलित था उसी प्रकार 'वाणोच्छिष्ट जगत्सर्वम्'^{३३} भी। चन्द दोनों से परिचित थे, इसी कारण उन्होंने अपने शब्दों को जब 'उचिष्ट' कहा तब उनकी पत्नी ने कहा कि ब्रह्म-मद्गुण शब्द 'उचिष्ट' कैसे हो सकता है? और चन्द ने इसे मान लिया कि उसी शब्द-ब्रह्म से वे काव्य-रचना करेंगे।^{३४} चन्द ने इस 'उचिष्ट' का प्रयोग पूर्व कवियों ने कभी नहीं कृतियों के लिए भी किया है।^{३५} व्याकरण और दर्शन की भाँति काव्य में शब्द नीरस नहीं रह जाते। कवि के शब्द का वर्ण-वर्ण सरस होता है।^{३६}

चन्द के व्यक्तित्व को स्पष्ट करते हुए यह दिखाया गया है कि वह ६ भाषाओं का ज्ञाता, नव रस काव्य-रचना में निपुण, छन्द-रचना और काव्य-बन्ध में कुशल और त्रिकालवर्षी तथा अदृष्ट वर्णन में समर्थ था।^{३७} यह एक महाकवि का व्यक्तित्व है और चन्द के गुण ही एक महाकवि के लिए अपेक्षित गुण हैं।

काव्य-हेतुओं में चन्द को प्रणिभा, व्युत्पत्ति और धम्मान सभी स्वीकार्य हैं। महणा और आहार्यों के अतिरिक्त औपदेशिकी को भी वह आवश्यक मानता है, क्योंकि उसके 'वरदायी' होने का अनेक स्थलों पर उल्लेख किया गया है। महाकवि को तत्त्व-वादी, स्पष्टवक्ता और निर्भीक भी होना चाहिए। उनकी कवित्व-शक्ति अप्रतिहत हो और वह तीनों कालों तथा उदय-अस्त तक तीनों लोकों के वर्ण्य-वर्णयों को मानस-प्रत्यक्ष करने में समर्थ हो, सभी एक कवि, कवीन्द्र या महाकवि बन सकता है। उसमें सूक्तियों और ऋग्योक्तियों-सहित रसधार बहाने की क्षमता भी होनी चाहिए।

कवि की व्युत्पत्ति के लिए आवश्यक है कि वह धर्मशास्त्र, नीतिशास्त्र और अर्थशास्त्र के साथ व्याकरण, व्यास, नाटक, छन्द-विज्ञान, अलंकार-वैद्य और अमरकोश आदि का भी अध्ययन करे। उसे कोक-कला सहित चौरासी कलाओं से भी परिचित होना चाहिए।^{३८} पूर्ववर्ती कवियों के काव्यों का अवलोकन भी चन्द ने आवश्यक माना है और नव्य व्यास, शुकदेव, हर्ष, कालिदास और दण्डि (दण्डी) का उल्लेख किया है। लोक-व्यवहार का सूक्ष्म निरीक्षण भी कवि के लिए आवश्यक है। चन्द का दीर्घ-

३२ सत दण्डमाली नु लालित्य कवित । १ नमयो ।

३३ उचिष्ट शब्द छन्द वयम् । ...क्यों उचिष्ट कवियन रहै । ११।

३४ तिहुँ मयद ब्रह्म रचना कर्यो । स० १ ।

३५ तिन की उचिष्टी कयो चन्द भक्की । ११।

उन कहिते जो उचिष्टे । सोव कहौं करि छन्द । ११।

३६ जिन सत्तन सद् कवि । अग्निम युद्ध, छ० ११७। सरनो ब्रह्म रत्नान । स० १ ।

३७ पृथ्वीराज रासो ६१। ११४-११७

३८ नीची कला दय दण्ड व्यासि । पृ० रा० १। ६०-६८

कार्य उनकी व्यवहार-निपुणता का परिचायक है। उनकी लोकोक्तिया भी इस निपुणता की पुष्टि करती हैं।^{३६}

गुरु के समीप अम्यास भी अपेक्षित है और चन्द ने अपने काव्यगुरु की प्रसन्नता का सकेत किया है।^{३७}

चन्द को पृथ्वीराज रासो के सृजन की प्रेरणा अपनी पत्नी से मिली, किन्तु इससे भी अधिक प्रेरणा उन्हें गोरी से पराजित दिल्ली की दुर्दशा, वहाँ के लोगों की आँखों से बहते आँसू, अपने आश्रयदाता एवं अन्तरंग पृथ्वीराज के विरह, मित्र और अनेक युद्धों के साथी सामन्तों की स्मृति से मिली। करुणा के इस आवेग में ही कवि ने ढाई मास की एकान्त-साधना द्वारा इस वृहत् काव्य का सम्पादन-सृजन किया।^{३८}

स्वामि-धर्म की प्रतिष्ठा^{३९} और कवि द्वारा उसका निर्वाह ही पृथ्वीराज रासो का मुख्य-प्रयोजन है। चन्द ने पृथ्वीराज रासो को एक पौराणिक काव्य का रूप इसी-लिए दिया कि वह उस सामन्ती-युग में एक जीवनादर्श की प्रतिष्ठा करना चाहता था। जीवन की क्षणभंगुरता का ज्ञान, स्वामि-धर्म का पालन और युद्ध में वीर-गति प्राप्त कर अमरत्व या अक्षय कीर्ति की उपलब्धि ही उस जीवन की मुख्य दिशा है। कवि ने अपनी स्त्री से स्वयं भी यश प्राप्त करने की बात कही है। यश ही कवि की दृष्टि में अमरता का प्रतीक है। जो यशस्वी है, वही अमर है। यश की स्थिरता किसी काव्य-नायक या उसके वीर पात्रों की वीरतापूर्ण गाथा और महान् गुणों के काव्य-निबद्ध होने पर निर्भर करती है।^{४०} कवि का एक प्रयोजन अपने छन्दों द्वारा वीरों की अमर-कीर्ति को प्रतिष्ठित रखना भी था।^{४१}

अपने जीवन-काल में कवि को प्रचुर सम्पत्ति और सम्मान प्राप्त हुआ था। वह असाधारण कवि था, अतः असाधारण याचक भी। उसका उद्देश्य धनार्जन नहीं था। पृथ्वीराज रासो को उसने 'राजनीति-बोद्धित' अवश्य कहा। अनेक प्रकार के लोक व्यवहार की शिक्षा भी उससे मिलती है, पर ये तो गौण प्रयोजन हैं। जिस पृथ्वीराज रासो नामक पुराण-कुरान की उसने विशिष्ट लक्ष्य की पूर्ति के लिए रचना की उसके पठन-श्रवण का फल भी उसने ज्ञान और मुक्ति को ही माना।^{४२} यही अन्य पुराणों का भी पाठ-फल है।

३६ दामि चरावति कम्प । पृ० रा० ५७।८५, मानो उरग छहोदरी ढाँई बने न पाय । ५८।४४
जल मेंह ज्यो गति जोक । ५८।१६१ तथा अन्य ५७।६०, ६१।१०१ आदि ।

४० गुरु प्रसाद सरस प्रसन । पृ० रा० १।५

४१ पृ० रा० ६७।४०-४०

४२ वही ६१।६५३, ५८-५६

४३ वही, ६७।२२

४४ वही, ६६।३८३, ६१, ३१।६, १०, १२, ६६।६६७, १६।२४८

४५ मुगति सम्पन्न ज्ञान, पृ० रा० १।८५

(ड) छन्द-वन्ध की दृष्टि

संस्कृत महाकाव्यों की परंपरा—एक सर्ग एक छन्द के नियम को तो अपभ्रंश-काव्यों ने ही तोड़ दिया था। अपभ्रंश-काव्य घटते से संयुक्त कडवकों में निबद्ध होते थे। छन्द-सम्बन्धी एकरसता को अस्वीकृत करने के कारण छन्द-वैविध्य उनकी विशेषता बन गई थी। 'पञ्चमचरित' जैसे वृहत्प्रबन्धों में छन्दों की विविधता को देखकर छन्द-प्रयोग की कुशलता ने कवि के लिए अनिवार्य गुण के रूप में मान्यता प्राप्त कर ली। कवि चन्द ने भी छन्द-वन्ध को काव्य का अनिवार्य तत्त्व माना है।^{४६} चन्द ने अपने को पिगल-नाग के लिए गरुड कहा।^{४७} चन्द के समय छन्द-विद्या की परीक्षा कवियों के लिए अनिवार्य थी और अनेक यश-सत्रों के साथ चन्द ने भर्कटों का भी उल्लेख किया है, जिसके द्वारा छन्द-परीक्षा की जाती थी।^{४८} वेदोक्त छन्द और छन्द-विधान का भी इन्होंने उल्लेख किया है।^{४९}

पृथ्वीराज रासो कवित्त, साटक, गायत्री और दोहे का तो कवि ने आरम्भ में नामोल्लेख किया है, किन्तु अनेक ऐसे छन्द भी हैं जिनके नाम के साथ-साथ उनके लक्षण भी उपलब्ध होते हैं। ऐसे छन्दों में मालती (६६।२७२), दुमिसा (२४।७३), उधोर (१८।४१), मालती (प्रथम से मित्त ३३।७५), माधुर्य (६६।४३) भुजग-प्रयात (१।५) नाराच (२।१५०), भ्रमरावलि (१२।३६०) कठसोमा (२७।३६) तथा कठभूषण (५२।१७६) उल्लेखनीय हैं।^{५०} श्री विपिन विहारी त्रिवेदी का मत है कि छन्दों का लक्षण लेखकारों की देन है तथा उसने छन्द के नामों का उल्लेख नहीं किया।^{५१} प्रबन्ध-काव्यों में छन्दों का लक्षण अनुपयुक्त अवश्य लगता है, परन्तु सदेश-रासक में छन्दों के नाम-निर्देश की पद्धति मिलती है। छन्द-लक्षण निकाल देने पर भी पृथ्वीराज रासो के कथा-प्रवाह में कोई बाधा नहीं रहती, परन्तु यही स्थिति छन्दों के नामोल्लेख के सम्बन्ध में नहीं है—

प्रथम सुजगि सुधारी ग्रहन्, जिने नाम एक अनेक कहन् । १।५।

परदिठ सेन सज्जि वीर, बज्जण निसानय, नाराच छन्द चन्द जणि

पिगल प्रमानय । २१।५०

^{४६} छन्द-वन्ध कवित्त यति, साटक गार्ह दुहृत्य ।

सुहृ सुहृ गच्छि अस्मिहि, पिगल अमर धरत्य । ३० १ ।

^{४७} वित्त कवित्त जु छन्द लौ पग-सग पिगल नाय । ५० २० ६१।२५६

^{४८} मोहर्गछिह द्वारा सपादित—५० २० ६१।२०७

^{४९} ५० २० १।६३, ६७ तथा १।२४, २६

^{५०} उदाहरण—कठभूषण छन्द प्रकाशय, वारह अञ्जरि पिगल भाषय ।

श्रुय सज्ज मत्त प्रमानय, कठभूषण छन्द प्रमानय ॥ ५२।१७६ ॥

^{५१} चन्द वरदायी और उनकी काव्य ५०—२२४

इन पदों में प्रयुक्त भुजगी और नाराच छंदों का नामोल्लेख प्रस्तुत विषय के वर्णन के साथ हुआ है; इसे सोंपक नहीं माना जा सकता। इसके अतिरिक्त चंद ने इन लक्षणों को जान-बूझकर प्रस्तुत किया है। जहाँ-जहाँ जिन छंदों का चंद की दृष्टि में नूतन प्रयोग हुआ है, वहाँ ही उन्होंने ये लक्षण भी दे दिये हैं। उदाहरण के लिए चन्द ने दो प्रकार के मालती और दो प्रकार के भ्रमरावली छंदों का प्रयोग किया है। एक प्रकार के लक्षण पिंगल ने नहीं दिये हैं, चन्द ने दोनों की भिन्नताएँ लक्षणों द्वारा स्पष्ट कर दी हैं। उधोर का लक्षण पिंगल-गण्यो में नहीं है, चन्द ने प्रयोग के साथ ही लक्षण भी निर्दिष्ट कर दिया है। लघु-गुरु के भिन्न-भिन्न प्रयोगों द्वारा उन्होंने 'खडियहि पिंगल' को सार्थक किया है और नूतन छंदों की सृष्टि की है। चन्द ने स्वयं चेतावनी दी है कि उनके छन्द में इन नूतन प्रयोगों के कारण कोई त्रुटि न मानी जाय, न लघु गुरु को कम-अधिक पड़ा जाय।^{५२} चन्द-प्रयुक्त मालती हरिगीतिका है और भ्रमरावली, तोटक तथा मोतियदाम का मिश्रित प्रयोग। उधोर-छन्द प्रभाकर के अनुसार चौदह मात्रा-चरण का सुलक्षण छन्द है।

धिपिन विहारी त्रिवेदी के मतानुसार पृथ्वीराज रासो में ६८ प्रकार के छन्दों का प्रयोग हुआ है।^{५३} इनके अतिरिक्त उन्होंने चार प्रकार के छन्दों का उल्लेख फुटकर में किया है। ये हैं—चाल, जुतिचाल, वार्ता और वचनिका। इन चारों को ही उन्होंने गद्य माना है। वार्ता और वचनिका का प्रयोग राजस्थानी में किया गया है। ये दोनों ही गद्य-शैलियाँ हैं, पृथक् पृथक्। वार्ता का गद्य बोल-चाल का गद्य है और वचनिका का गद्य सानुप्रास एवं तुकयुक्त तथा चम्पू काव्य की गद्य-शैली के अनुरूप है। चाल और जुतिचाल का प्रयोग नहीं मिलता।

चन्द की प्रतिज्ञा के अनुसार पृथ्वीराज रासो तो छंद-प्रबन्ध है, फिर यह गद्य कहाँ से आ गया? इसका उत्तर चन्द के छन्द-प्रयोग की प्रवृत्ति में निहित है। चन्द कई छन्दों के पृथक्-पृथक् चरणों को मिलाकर, मिश्रित एक नये छन्द का स्वरूप खड़ा कर देते हैं। अलग-अलग चरणों के एकत्र प्रयोग के कारण ये गद्य का स्वरूप प्राप्त कर लेते हैं, किन्तु इन चरणों के दो-दो तुक मिलते हैं अतः इनमें वृत्तगन्धिता उत्पन्न हो जाती है, और ये वृत्तगन्धि गद्य-शैली के रूप में स्वीकृत हो गए हैं। चन्द की वार्ता और वचनिका के रूप में अन्तर नहीं है —

वार्ता—

(१) अबहु ओ चहु आन गाजी, फलक तो षग राजी ।

मेवास मार बाजी, पर्वतोसरन साजी ।

मै मीन मूप जषेव, फल पत्र बंद भषेव ॥ १३।१० (कमघ ३६।२३५-३७ से तुलनीय)

(२) जव लखि मिष्टान पान सरमे । तव लखि अन्न दिनर सरसे ॥

६१।८२३ के १।द ।

प्रथम उदाहरण में प्रथम पङ्क्ति भिन्न प्रतीत होती है (१४-+११ मात्रा) जबकि बाद की दो पङ्क्तिया (१२-+१२) एक ही छन्द की हैं। द्वितीय उदाहरण में दोनों चरण समान मात्राओं (१६-१६) के हैं, परन्तु दोनों चरणों के छठे अक्षर में तथा आठवें अक्षर की गुरु-लघु भिन्नता से वे एक ही जाति के दो छन्दों के चरण बन गए हैं।

चालि-द्विषि चावड, पिजि चावड, लोट चावट, चावड ॥

जुतिचालि—चाले असोदा भभिलाहे, उस चाले सुनाले ।

जसोमनि नदी गोपवदी, कटौ गुट्टियों चालचदौ ।

दीनवदी न वदी, नरो बासुदेव नदी ॥ २।१६६

चन्द ने इन दोनों के प्रतिरिक्त हनुफाल, बाघा, विभपपरी, मुंरिल्ल, अर्थ-मालिची, उधोर, विज्जुमाला, दट्माली, कमध, तारक, कलाकल या मधुराकल, कठ सोभा तथा कठसूपन नामक नये छन्दों का प्रयोग किया है।

दिल्ली दरबार के प्रायः सभी कवि दक्षिण भारतीय भाषाओं में प्रयुक्त छन्दों से परिचित थे। भाषा ग्रहण की अपेक्षा छन्द-बन्ध का ग्रहण सरल होता है। कीर्तिलता के काव्य-संकेतो में यह दिखाया जा चुका है कि विद्यापति भी ऐसे प्रयोगों से परिचित थे। सन् ११२६ ई० में विद्यमान् चालुक्यवशी राजा सोमेश्वर तृतीय की कृति 'भूमि-लपितार्य चिन्तामणि' में कन्नड, तेलुगु, मराठी और हिन्दी कविता के उदाहरण एक साथ मिलते हैं।^{१४}

जहां तक चन्द के छन्द-प्रयोग का प्रश्न है, वे कन्नड के सुप्रसिद्ध छन्द शास्त्री नागवर्मा (समय १०४० ई० के लगभग) की कृति 'छन्दोग्मुषि' से परिचित थे। चन्द ने छन्दों के प्रयोग में कई स्थलों पर पिगल के साथ नाग का उल्लेख किया है।^{१५} नाग-वरम् ने छन्दों के चार ब्रह्मगण, आठ विष्णुगण और सोलह रुद्रगण माने हैं। ये अष्टादश गण मिश्रगण हैं, जो न तो वर्णगण हैं, न प्राकृत पैगलम् के त, थ, द, ध, न आदि मात्रा-गण। इन मिश्रगणों के प्रयोग में अनेक प्रकार के मात्रिक छन्दों का निर्माण होता है। इस प्रकार के मिश्र छन्दों के चरणों में मात्रा-भेद भी ग्राह्य है।^{१६} विपिन विहारी

१४ हिन्दी की मराठी नवों की देन—पृ० १३

१५ पा धम पिगल नाग । ६१।१६६, प्रति यग कही पल्लो जोर १२।४१, नाग पा मिलि-चित हरे । ३४।४१ नाग वाग मयोहरे । ६१।४३ आदि ।

१६ चरणों में मात्रा-भेद-

सैवभूमि पचगोपिरपि पत गोपिरासीन्महाफला ।

तस पाति पायिबे हृन्वार् सुती कृतात्मनि ॥ राजनार्चनीय १।३१ ॥

इसके रचयिता षट् भीम न इस प्रकार के सत्तर छन्द लिखे हैं ।

त्रवेदी द्वारा चन्द के छन्द-प्रयोग के सम्बन्ध में उठाई गई सभी शकाओं का समाधान छदोम्बुधिसे प्राप्त हो जाता है।

पृथ्वीराज रासो के छन्द-प्रयोग में कोई क्रम नहीं दिखाई पड़ता, कवि की रचि और वर्ण्य-विषय की अनुकूलता की दृष्टि से परिवर्तन होता चलता है। कवित्त, साटक, गहा और दोहा का विशेष प्रयोग किया गया है। मुख्य वर्णन कवित्त और दोहो में है। ऋतु, प्रकृति एवं कोमल वर्णनों में साटक, काव्य तथा उपदेगादि के लिए गहा का प्रयोग प्रायः अधिक हुआ है।

निष्कर्ष रूप में कहा जा सकता है कि चन्द की दृष्टि में एक महाकवि के लिए आवश्यक है कि वह छन्द-बन्ध के प्रयोगों में अत्यन्त निपुण हो, गुरु-लघु के प्रयोग में एक मात्रा की भी त्रुटि न करे। दक्षिण से उत्तर तक प्रचलित सभी छन्दों के प्रयोग को सफलतापूर्वक कर सके, मिश्रित या नूतन छन्दों के निर्माण में कुशल हो तथा वर्ण्य-विषय के अनुरूप छन्दों में परिवर्तन करता चले। रुढ़िया उसके नूतन प्रयोग में बन्धन नहीं बन सकती।

(च) उक्ति-युक्ति-संकेत

चन्द ने पृथ्वीराज रासो में विशाल उक्ति-धर्म की चर्चा तो की ही है, अनेक स्थलों पर 'उगति-जुगति' का एक साथ उल्लेख किया है।^{५७} इनमें युक्ति का प्रयोग तो सामान्य अर्थ युक्ति के रूप में ही किया है, चाहे वह युक्ति योग, राजनीति, छद-वध, अलंकार-बन्ध अथवा सुन्दर उक्ति-कथन की युक्ति हो^{५८} परन्तु चन्द द्वारा सकेतित यह उक्ति, कही लोकोक्ति, कही प्रौढोक्ति, कही श्लेष-वक्रोक्ति और कही पूर्ववर्ती कवियों की उक्ति के लिए प्रयुक्त हुई है। चन्द की यह उक्ति, सामान्य कथन से भिन्न चमत्कारपूर्ण उक्ति के लिए प्रयुक्त हुई है। वह 'उक्तिन वचन विनोद' से स्पष्ट कर देता है कि श्रोताओं का मनोविनोद ही इनका लक्ष्य है।^{५९} चन्द ने उक्तियों को रसमय माना है।^{६०}

कवि की दृष्टि में युक्ति, युक्त और अयुक्त अथवा उचित और अनुचित के विचार का साधन मात्र है। तर्क, उत्तर्क (उत्तर्क, उत्कृष्ट तर्क) और वितर्क इस उक्ति के पोषक हैं, इनसे उक्ति में वैचित्र्य आता है और काव्य में सरसता की वृद्धि होती है।^{६१}

५७ उक्ति धर्म विशालस्थ ११२५ तथा ११२, ११२६ आदि।

५८ पृ० रा० १४१५६, १८१२१, ६१६५६, ६६, २६१, ६७१६६

५९ उक्तिन वचन विनोद, मोद श्रोतन मन हरजन। पृ० रा० ११२४

६० वही ११२६

६१ वही ११२६

(छ) गूढोक्ति या व्यंग्यार्थ

चन्द की दृष्टि में काव्य का अर्थ न तो टका हुआ होना चाहिए, न अत्यन्त खुला हुआ—नग्न। अत्यन्त खुला अर्थ होने पर चमत्कार नहीं रहेगा और गूढ़ अर्थ होने पर स्वारस्य के ग्रहण में कठिनाई होगी। जिस प्रकार चतुर स्त्री के वस्त्र पर पड़े हार की सोमा कुछ खुले और कुछ ढके रहने पर ही होती है, उन्हीं प्रकार अर्थ की दीप्ति भी होनी चाहिए।^{१२} स्पष्ट है कि चन्द वाच्यार्थ और गूढ़ व्यंग्यार्थ को प्रश्रय देना नहीं चाहते।

चन्द की उक्ति-युक्ति कुन्तक की वक्रोक्ति भी नहीं है, यह केवल वाग्निदग्धता का पर्याय मात्र है। स्वयं चन्द के शब्दों में उक्ति का अर्थ निम्नलिखित छन्द से स्पष्ट हो जाता है—

अवनति लगन कटाच्छ जनु पवन दीपक अदोलित ।
मुसरुनि विरुसिनि फूल मधुर बरमनि मुष बोलति ।
ठठलनि अलसनि लसनि, सुरनि सागर उद्धारनि ।
रति रंभा गिरिजादि पिपि ता तन मन हारति ।
तिहि अग-अग छवि उन्ति बहु, छद-अध चदहु कहिय ।
जोरन जुग महि अजर इह, कबू एक कीरनि रहिय॥

पृ० रा० १४।५६॥

कीर्ति का यह सौंदर्य-वर्णन भी कवि की दृष्टि में उक्ति है। समुद्र से निकले चौदह रत्नों—रत्ना, लक्ष्मी, अमृत आदि का संयोगिता के अगो में परिगणन कवि की जिज्ञा रूपी समुद्र की देन है।^{१३} यह चमत्कारिक सौंदर्य-वर्णन है।

चन्द ने वक्रोक्ति का प्रयोग किया है, पर श्लेष-वक्रोक्ति के रूप में ही। 'क्यों बूढ़ो बरह' में 'बरह' का बँल और बरदायी दोनों ही अर्थ हैं।

चन्द ने उक्ति-प्रयोग में लोकोक्तियों का भी समावेश कर लिया है। जम कगद चटि हय्य (६१।१०१), काग जाइ मुत्तिय चरै हरति हस का होइ (५७।६०), जब फुटै आकाम कोन यिगरी सूरप्य (६६।७०२) तथा 'दूध दही ज्यों पिय कूकि-पू कि कै छच्छ (६६।६५७) जैसी लोक-प्रचलित सूक्तिया भी प्रयुक्त हुई हैं और जब कछु देपि दिपाइये, रासम ओपम गाइये (६४।११७) तथा बन्दर जेम नचाइहीं (६४।१२०) जैसी मुहावरेदार उक्तिया भी। जलकार प्रयोगों में भी ये उक्तिया दिखाई पड़ती हैं, जैसे, जनो कि नाग लड़ी मनी (६४।१८६)।

६२ अति टैक्यो न उधार। १२४ चतुर स्त्री हास्य जेम। १।३३

६३ अन्तिम मुद्र, ३०

चन्द ने सस्कृत की सूक्तियों का भी खूब प्रयोग किया है—

- (१) कौन मरै जीवै रुक्म, कौन कहा निरमाय ।
 प्राणी वपु तरु पशिया, तरु तजि अनतरु जाय । ६४।३१४ ।
 एन वृक्षे यथा रात्रौ नानापक्षि समागम ।
 प्रातर्दशदिश याति तद्वद् भूत समागम ।
 चाणक्य राजनीति शास्त्रम् ६।६६।

- (२) जबौ जीरन परधान तजि, नर जन घरत नवीन ।
 यों प्राणी तजि कायपुर और धरै वपु पीन । ६४।३१५
 वासासि जीर्णानि यथा निहाय नवानि गृह्णाति नरोऽपराणि ।
 तथा शरीराणि विहाय जीर्णानि अन्यानि सयानि नवानि देही । गीता २।२२

निष्कर्ष रूप में कहा जा सकता है कि चन्द न ध्वनिवादी हैं न वक्रोक्तिवादी, उनकी उक्ति-युक्ति प्रत्येक ऐसे कथन या वर्णन के लिए प्रयुक्त हुई है जो चमत्कारपूर्ण हो, तर्क-वितर्क से सम्पन्न लोक और शास्त्र से स्वीकृत हो, काव्य-सौंदर्य और रस की पोषक तथा अर्थ को गौरव प्रदान करने वाली हो तथा अवसरानुकूल औचित्ययुक्त होकर वाग्चातुर्य को अभिव्यक्ति प्रदान करती हो ।

(ज) अलंकार-बन्ध के संकेत

चन्द ने छंद-बध के समान ही अलंकार-बध को भी महत्व दिया है, किन्तु साधन रूप में ही ।^{१४} अलंकार का चमत्कारपूर्ण उक्ति और काव्याढम्बर से धनिष्ठ सम्बन्ध है । चन्द तो अपने बाह्य-जीवन में भी आढम्बर को अधिक महत्व देते थे,^{१५} फिर काव्य ही उससे क्यों वंचित रहता ? अलंकारों में चन्द ने उपमा, रूपक और पुनरुक्ति का ही नामोल्लेख किया है ।^{१६} उपमा का प्रयोग कहीं सादृश्य और कहीं उपमान के अर्थ में हुआ है ।^{१७}

पूर्व कवियों द्वारा प्रयुक्त एवं सर्वज्ञात उपमानों का प्रयोग करते हुए चन्द उसे छिपाते नहीं हैं—

सुकृति चढ बरदाय कहिय ८प्पम श्रुति चालह ।

मनो मथक मन रुख्य चन्द पूज्यौ मुत्ताहय । ६२।८८ ॥

‘श्रुति चालह’ का अर्थ परंपरागत ही है । रूपक को चन्द सर्वाधिक महत्व देते हैं और ‘सहस सत’ रूपको का समावेश अपने काव्य में बतलाते हैं । अपने पूर्ववर्ती

१४ भविष्यत दरस अलंकार बध, । पृ० २०० १।६७

१५ आढम्बर बिन भट्ट कवि पुनगार भेट श्रुति । ६१।१६। तथा ६१।४८७

१६ पुनरोक्त १।२६, सहस सत रूपक सरस—६७।१० वरने नख की उपमा कविता । २१।८६

१७ उपमा—१४।११-१२, २२।७७, २१।१५, ६२।१०८, १२४, ६६।२१३, ७।४३

महाकवि नवयभू और परवर्ती तुलसीदास की भांति चन्द भी प्रबन्ध-काव्य को सरोवर की भांति मानकर सागर-रूपक द्वारा स्पष्ट करते हैं कि 'विश्वकर्मा के सद्दृश्य मैंने भी काव्य के नव रम एव सरस रस से पूर्ण काव्य-सरोवर का निर्माण किया है। कविता के चरण नींव है, लघु-गुरु के नियमों से अलंकृत सुन्दर वर्ण ही पत्थर हैं, सगीत के स्वर, गौरवपूर्ण उक्ति, रस और युक्तियाँ घाट की सीढ़ियाँ हैं। पृथ्वी मेघा-भङ्गित है; यशस्वी शब्द, घने तर्क-वितर्क, यति आदि विविध चित्र-रंगों से वह सज्जित है। शैवाल से कुछ कुछ ठके जल सद्दृश अर्थाभिप्रेत्यव्यक्तियाँ हैं।'^{१८}

चन्द अलंकारवादी नहीं हैं, अतः उनके इस विशालकाय काव्य पृथ्वीराज रासो में अलंकार-प्रदर्शन की प्रवृत्ति छन्द-प्रदर्शन की प्रवृत्ति का शतांश भी नहीं है। स्वाभाविक रूप से आने वाले अलंकारों में सभी प्रकार के शब्दालंकार और सादृश्य-मूलक अर्थालंकार ही मुख्य हैं। भाषा पर नवाक्त अधिकार रखने वाले कवि की कविता में अनुप्रासादि का समावेश स्वयमेव हो जाता है। स्वाभाविक वर्णनों का झुकाव सादृश्य की ही ओर करता है। चन्द ने भी अनुप्रास (२०।४०), पुनरुक्ति प्रकाश (५६।१५) शब्दानुप्रास (४५।६०), यमक (२०।४८) और वक्रोक्ति (६१।१८०) का प्रयोग किया है। अर्थालंकारों में उपमा (५।१६), प्रतीप (३६।२०१), स्मरण (६६।१७०२), सदेह (४६।३५), अतिशयोक्ति (६१।१०२८) दृष्टान्त (६१।१३०६) तथा अन्योन्य, स्वभावोक्ति, अर्थान्तरन्यास आदि का अनेक स्थलों पर प्रयोग किया है।

चन्द के प्रिय अलंकार-उत्प्रेक्षा और रूपक ही हैं। उत्प्रेक्षाओं में अनेक अप्रसिद्ध उपमानों का प्रयोग किया गया है। जैसे मणिजटित शीशफूल के लिए अर्ध-रात्रि में उदित गुरु (२१।७०), मणिबन्ध के लिए कालीनाग पर कृष्ण-नृत्य (६६।१६३) कपोलों की चमक के लिए सूर्य के मध्य चन्द्रमा (२२।७७) गले की त्रिवली के लिए कृष्ण गुहीत पावजन्म (२१।७६) खोपड़ी फटने के लिए ग्वालिन के मटके का फूटना (५।२५०) आदि। कई उत्प्रेक्षाएँ अत्यन्त अनोखी हैं—

(१) नहै न का सो बत वर मानो दुख उपान । ६।१३८

(२) पय मटिहि असु धरे बलदा, ननो नित्य देखि चले कुलदा । २७।३५

उत्प्रेक्षाओं में लौक-दृश्यों को उपमान के रूप में प्रस्तुत करने में वे निपुणता दिखाते हैं, जैसे दानु का पाव पकड़कर पटकने के लिए धिला-पट पर धोवी के वस्त्र पटकने को प्रस्तुत किया गया है। ६१।२२६७॥

उत्प्रेक्षा के बाद मान और निरय रूपकों का प्रचुर प्रयोग हुआ है, जैसे—

रूप मधुद्र तम दुनि, नष्टि नरकी नलि आन ।

रुन-मुताहल आपि न बस भिन्नी चहुआन ॥ ३२।१८६ ॥

चन्द अलकारों को अपनी 'उगति-जुगति' का पोषक मानते थे, अतः इसी उक्ति-युक्ति के लिए वे जीवन की अनुभूतियों एवं लोक-निरीक्षण से सकलित नये नये अप्रसिद्ध उपमानों को भी समेटने एवं प्रयोग करने से नहीं चूके।

(भ) रस-संकेत

चन्द ने स्वयं अपने काव्य को सरस कहा है। छन्द-बन्ध, उक्ति-युक्ति एवं अलकार-बन्ध इसी सरसता को भूर्त रूप देने वाले तत्त्व हैं। उनके बहु-प्रयुक्त सत्त-सहस रूपक भी नख से शिख तक सरस हैं। नव रसों से सम्पन्न होने के कारण ही पृथ्वीराज रासो अमृत के समान है। इसी मिठास के लिए उन्होंने इस रासो की रचना की है। इस सरस काव्य पर खल जनो की हसी कुत्ते के भौंकने के समान है।^{६६} उन्होंने नव रसों का अनेक स्थानों पर नामोल्लेख कर अपने काव्य को इनसे सम्पन्न कहा है।^{७०} छन्द-बन्ध से भी अधिक सचि इन्होंने रस-वमत्कार के प्रदर्शन में ली है। यद्यपि यथा-वसर इन्होंने अलग-अलग सभी रसों का प्रयोग किया है किन्तु वीर और शृंगार के प्रयोग के अवसर पर इन्होंने नवो रसों को एक साथ प्रस्तुत कर दिया है,^{७१} इससे स्पष्ट प्रतीत होता है कि वीर और शृंगार ही इनकी दृष्टि में प्रमुख रस हैं और अन्य रस इनके सहायक हैं।

चन्द ने छन्दानुरोध से शृंगार को विलास रस (३३।८१) दरसन रस (१।२, १।७४८), वीर को ताम रस (६।१।१७३५) तथा अभिसार-उत्साह को अभिसार-रस (अन्तिम युद्ध ११७) आदि भी कह दिया है।

(ञ) रस-प्रयोग

चन्द के रस-प्रयोग में पूर्णता है। यहा इनके वीर और शृंगार का ही विप्लेखण किया जा सकता है—

१ वीर रस

हयगाय सजे भर निसान बज्रि दूर ।
न फेरि वीर बज्रई, मृदग झल्लारी नई । ७।३५
सुनन इस रज्जई, तनीस राम सज्जई ।
सुमेरि मुकय घन, अन्नन फूटि भस्मन । ७।३६
उपाह मध्य ते चल, सगुन्न बदि जे मल ।
ससूर सूर य नल, दिन, सु अष्टमी चल । ७।५४ आदि ।

६६ सरस काव्य रचना रचें, खलजन सुनि न हसत ।

जैसे सिधुर देखि भग, स्वान सुभाव मुक्त ॥ १।१७

७० पृ० रा० ६७।५५६, ६२।१४३, १२।३६०, २५।३८१, ६१।२३५, १४।६२ आदि ।

७१ वही, ६१।१०४२, ४३।१, १२।३६०, २५।५०१, ३३।८१ आदि ।

यहा शत्रु नाहर राय घालवन, कन्या-विवाह सम्बन्धी उसका अम्नीकृति-पर उद्दीपन, सामनो का क्रोध और अपने पराक्रम का बखान अनुभाव, गर्व तथा घृति सचागी और आक्रमण का उत्साह न्यायी भाव हैं। यही उत्साह वीर रम में परिणत हुआ है।

२ शृगार रस

काव्य-नायक पृथ्वीराज वीर भी हैं और रति प्रेमी भी। चन्द के रति-वर्णन में उत्तान-शृगार के चित्र भी मिलते हैं, जो उम युग की सामती विलासिता को स्पष्ट करते हैं। इस दिशा में चन्द तो पृथ्वीराज को कहीं कामदेव और कहीं इन्द्र कहते हैं। शृगार के पोषक रूप-चित्रण (६६।२१६, ६।३०) के अनेक स्थल तो हैं ही, नायिकाओं के अनेक भेदों को भी चन्द ने प्रस्तुत किया है।^{१२} उद्दीपन में श्रुतु-वर्णन प्रस्तुत किया गया है।^{१३} नख-शिख और मान-विलास के विविध चित्र अनेक स्थलों पर उपलब्ध होते हैं। अलङ्कृत और मनोरम रूप-चित्रण में चन्द की समता गायद ही कोई कवि कर सके।^{१४}

चन्द-प्रयुक्त सयोग शृगार के वर्णन तो अनेक स्थलों पर उपलब्ध हो जाते हैं। वहा ही पूर्व राजजन्म विरह की व्यजना भी हुई है किन्तु शृगार के वियोग पक्ष का मार्मिक चित्रण पृथ्वीराज के रण-प्रयाण के उपरान्त सयोगिता की दशा प्रस्तुत करते हुए किया गया है—

नूप पयान भाभिनि परहि, घटि साहस घटि पक ।
सुख्य बेलि पियूप पिय जनन करहि तरिब बेन ॥
जान करहि सखि बेक हाय करि जय जय जंघहि ।
ठट कट कर मीहि, थरकि भरहरि जिय कपहि ॥
इह प्रयाण नूप करत, परी मजोमि धरा घपि ॥ ३३।६३३
सबी ऊरत सब जतन, चलत पयान तहा नूप ॥ ६६।६३३ ॥

७२ कामशास्त्रीय श्लोक—पद्मिनी २५।१०६, हस्तिनी २५।१२७, चित्रिणी २५।१२८ शशिनी २५।१२९

काव्य-शास्त्रीय श्लोक—स्वाधीन पत्रिका परकीया ७।३२, शात यौवना, विमल नवोदय, स्वकीया ३६।२३१, अभिसारिका ६१।३२३, स्वकीया में परकीयादि बोध ६२।७१ आदि ।

७३ पद्म श्रुतु वर्णन बल्लभ से आरम्भ ६१।६।७२

७४ नख-शिख और शृगार, १२।२४८-२६, १४।४८-६०, १३७ १६२, १६।४-६, ३२।६-२० ३६।११४-१६०, १६१-१६४, ४७।६०-७३, ६१।२५१४-२२, ६२।५१ ६४, १०४-१२६, १५३-६६, ६६।२००-२१६ आदि ।

यह आलवन के अतिरिक्त केक-काकली उद्दीपन, हाथ मलना अनुभाव, शरीर और हृदय-रूप सात्विक तथा भूर्छा संचारी आदि का समावेश कर विप्रलम्भ शृंगार को भी सागोपाग बनाया गया है। सयोगिता का विरह द्वितीया के चन्द्र की तरह बढ़ता रहा और सयोगावस्था में प्रिय लगने वाली सभी वस्तुएं अप्रिय बन जाती हैं।^{७५} कवि द्वारा प्रस्तुत यह विरह-वर्णन भी उत्तरोत्तर भागिक होता गया है।

अन्य रस

इन दो प्रमुख रसों के अतिरिक्त रौद्र रस (६।४५) वीभत्स रस (२३।६१, ३६।६६), भयानक रस (१।५८०, ६६।४२६-३२) हास्य (६१।५८०, ५८५), अद्भुत (२४।४५८), कर्षण रस (४६।२६६, ६३।२) तथा शान्त रस (६४।३१६-३२०) के प्रयोग भी स्थल-स्थल पर उपलब्ध होते हैं।

(ट) रस-चमत्कार

चन्द ने नव रस-प्रयोगों में बड़ी कुशलता का प्रदर्शन किया है। एक ही छन्द में नव रसों का समावेश उनकी रस-चमत्कार-प्रदर्शन की प्रवृत्ति और क्षमता का द्योतक है। यहां केवल दो स्थलों पर वर्णित इस चमत्कार-प्रदर्शन का उदाहरण देला जा सकता है—

(१) भयौ सुख वीर सु मूप नरिंद, भयो रस कारुन कहत कष ।

भयौ अदभूत भयानक व्रत्त, भयो रस हास उमा कन पत्त ।

भयौ रस रुद्र अदभूत शुद्ध, भयौ स्निग्ध सिंगार निरुद्ध ।

भयौ रस सत भई स्निग्ध मुक्ति, द्विषै जनु पल्लव लासित गति ।

टग टग चाह रहे पल हार, उठे तहां हकि सुवीर हकार ॥ १२।३६०

(२) मान कुञ्ज शिष्टवृत्त, नैन शृंगार सु राजै ।

वीर रूप सामत, रुद्र प्रथिराज निराजै ।

चन्द अदभूत जानि, भए कातर करुणामय ।

वीमल अरिन समूह, सान उष्णो मरन भय ॥

उष्णो हास अपह्वर अमर, भौ भयान भावी निगति ।

कूरम रव प्रथिराज वर, लरन लोह भिने तरनि ॥ २५।५०१

ऊपर के दोनों उदाहरणों में क्रमशः परिस्थिति और पात्र (आश्रय) भेद से^{७६} विविध रसों की उपस्थिति व्यक्त की गई है। वीर रस का विरोधी शृंगार है, इस

७५ पृ० १०० ६६।६४४-४५ आदि ।

७६ तुलसीय तुलसी के 'जाकी रही भावना जैसी' से ।

तथ्य से अपना परिचय 'मयी तिन मध्य मिगार विन्द' यह कह कर चन्द ने व्यक्त किया है। केवल वीरता या युद्ध के अवसर पर ही चन्द ने नव रंगों को एत्र नहीं किया है, अपितु सेज-रमण या सुरति-वर्णन के समय भी उन्होंने मयी रंगों (३३१८१) को एकत्र कर दिया है। जयचन्द के दरबार में करनाटी के हाग पृथ्वीराज को देखते ही घूँघट खींच लेने पर भी चन्द को नव-रस समागम करने का अवसर मिल गया है ६१।७२०॥ रसोचित्य का ध्यान न रखते वीर में शृंगार और शृंगार में वीर का समावेश चमत्कार-प्रदर्शन की रीति को ही व्यक्त करता है।

परपरानुसार प्रायः प्रत्येक युद्ध-वर्णन के समय वीर एवं उन्मत्त महायक रौद्र, भयानक और बीभत्स को भी उपस्थित किया गया है। इन रसों के व्यापों नावों के परिपाक का कार्य प्रायः आलवन, उद्दोषन या अनुभाव में लिमा गया है।^{७७} एक व्यापार से प्रनेक भावों की अवतारणा संस्कृत-काव्य-परम्परा में भी चली आ रही है।^{७८}

(ठ) अद्वि रस

चद ने अनेक स्थलों पर नव रस का ही उल्लेख एवं विधान किया है, किन्तु एक स्थल पर उन्होंने दस रस का भी उल्लेख किया है—

भापा परिछा भाप छह, दस रस दुम्बर भाग ॥ ६१।५५६

इस दस के स्थान पर पाठान्तर भी माना जा सकता था, किन्तु ठीक उममें पूर्व चन्द ने यह स्पष्ट कर दिया है कि नव रस तो निश्चित हैं, पर एक और अद्वि रस भी है—

नव रस सुनिहिठ अद्वि रस, भापा जपि नृपाल।

सह पत्तु पत्त लिखि, गुन दरसी त्रयसाल ॥ ६१।५५६

चन्द के इस रस के संकेत से ऐसा आभास मिलता है कि यह नव रसों से विलक्षण एवं त्रिकालदर्शी वर-प्राप्त कवियों द्वारा ही सृज्य या उत्पाद्य है। चद भी यह मानते हैं कि उद्भूत भावों को सुन्दर कव्य रूप में प्रस्तुत किया जाय, ^{७९} किन्तु अदृश्य-वर्णन के लिए कवि को चुनौती दी जाती है और यह वर्णन दूसरों के आग्रह पर किया जाता है। पृथ्वीराज रासो में तीन स्थलों पर अदृश्य-वर्णन उपलब्ध होता है—

(१) रणयमोर युद्ध की समाप्ति पर पृथ्वीराज ने स्वप्न में एक स्त्री का आलिंगन किया। चद ने उस स्वप्न-फल का वर्णन करते हुए बतलाया कि वह स्त्री

७७ विरोधी रस-योग, ७।४३, ६६।५०४, सह रस-अयोग, ३६।६२-६७, ६६।६२२-६६६। आदि।

७८ भक्तानामभानिषा नखरः स्त्रीणां स्मरो मूर्तिमान्। भागवत ७।४।१०

७९ पृ० रा०, भो० ६१।१५५

पृथ्वीराज की भावी पत्नी हसावती है। पृथ्वीराज के आग्रह पर उसने हसावती के रूप, रंग, अवस्था आदि का वर्णन किया।^{८०}

(२) पृथ्वीराज ने करनाटी वेश्या के कारण अपने वीर मंत्री कैमास को गुप्त रूप से मार कर गाढ़ दिया। चन्द को देवी ने यह सूचना दी। दरबार में कैमास की अनुपस्थिति पर पृथ्वीराज ने चन्द को चुनौती दी कि या तो वह इस अनुपस्थिति का कारण बतलाये या अपनी वरदायी होने का गौरव छोड़ दे। सरस्वती की कृपा से कैमास-वध की सारी घटना ज्यों की त्यों सुना दी। इसे सुनकर राजा सकुचित तथा सारे सामंत सतप्त एवं विकल हो गए।^{८१}

(३) जयचन्द के दसौषी द्वारा पूछे जाने पर जयचन्द का वर्णन और दरबार में जयचन्द द्वारा पूछे जाने पर पान लाने वाली दासियों के रूप-रंग और नक्ष-शिक्ष का वर्णन।^{८२}

इन तीनों स्थलों में से प्रथम दो, हसावती और दासियों का नक्षशिक्ष-वर्णन शृंगार के अन्तर्गत आ जाता है। जयचन्द के राजसी ठाठ-बाट का वर्णन चन्द के दरबारी वातावरण के परिज्ञान का सूचक है, किन्तु कैमास-वध की घटना का वर्णन महत्त्वपूर्ण अवश्य है। स्वप्न, सरस्वती का दर्शन, उनके द्वारा चन्द को घटना का ज्ञान कराना, दरबार में पृथ्वीराज की चुनौती, चन्द द्वारा कैमास-वध की घटना का प्रत्यक्ष-दर्शी की भाँति वर्णन तथा पृथ्वीराज और उसके दरबारी सामंतों के विविध अनुभाव और उन पर पड़े प्रभाव आदि का क्रम, एक मनोवैज्ञानिक और रसात्मक बोध की प्रक्रिया अवश्य सामने लाता है।

यहाँ कैमास-वध की अवश्य एवं गुप्त घटना आलंबन है। पृथ्वीराज द्वारा वर्णन के लिए दी गई चुनौती उद्दीपन है। अवश्य-वर्णन के सुनने की तत्परता से उद्भूत चिन्ह अनुभाव तथा अस्सुक्य, जडता आदि संचारी है। सुनने के उपरान्त पृथ्वीराज का सक्रोच या लज्जा स्थायी भाव है। पात्र-भेद से चन्द को अवश्य-वर्णन से गर्व तथा सामंतों को अनुताप होता है और पृथ्वीराज के प्रति वितृष्णा जाग्रत होती है।

रस के आश्रय की अस्पष्टता से तथा प्रभाव-भेद के कारण अद्विष्ट रस के आश्रय का निर्णय कठिन है। यदि कवि स्वयं है, तब घटना आलंबन, वर्णन की चुनौती उद्दीपन, सरस्वती के वर्णन की तत्परता तथा वर्णन की प्रक्रिया में उद्भूत अनुभाव ही अनुभाव, चपलता, आवेग, उग्रता आदि संचारी तथा गर्व स्थायी भाव, बनते

८० वही ३६।८६-८८ ऐन वयन रूपहू रखन, इन गुन इन अनमान ।

घोस्तन पू जत वर, सुगहू तो कहू प्रमान ॥ ३६।८८

८१ पृ० रा० ५७।३६-२४८

८२ वही ६१।११५-७१२

है। भोज ने उद्धत रस की चर्चा की है, और गर्व को उसका स्थायी भाव कहा है।^{१३} यदि पृथ्वीराज को आश्रय माना जाय तो सकोच या लज्जा को स्थायी भाव मानना पड़ेगा, उन्मत्त स्थिति में इसे ब्रीडनक रस के समकक्ष रखना पड़ेगा। गर्व और लज्जा सचारी भावों के अन्तर्गत परिगणित हैं। कुछ आचार्य यह स्वीकार करते हैं कि सचारी भाव भी अपनी प्रवृत्तता में आत्माद्य बन सकते हैं और उन्हें रस की सभा दी जा सकती है।^{१४}

जयचन्द के कवियों के सामने उनके महाराज का अदृश्य-वर्णन कर चन्द स्वयं गवित तथा जयचन्द के कवि लज्जित हुए थे। महसूस की 'असुर्य पण्या' स्त्रियों का वर्णन सुनकर जयचन्द ने चन्द से पूछा था कि तुमने उनका वर्णन कैसे किया। चन्द ने उत्तर दिया था—

कछुक सयन नयनह करिय, कछु क्रिय वयन वधान ।

कछु इक लछन बिचार क्रिय, अति गभीर सुवानि ॥ ६१।६८६

नयनों के सकेत, शब्द या वाणी-श्रवण तथा स्त्री-लक्षण आदि के द्वारा उत्पन्न गभीर ज्ञान से कवि चन्द अदृश्य-वर्णन में समर्थ था। उदय से अस्त तक उसके मानस-वस्तु के समक्ष प्रत्यक्ष हो जाता था। सुलतान गौरी के पहरेदार के पूछने पर चन्द अपना परिचय सर्वज्ञ कवि के रूप में देता है। यह सर्वज्ञता पूर्ण प्रतिभा जन्म होती है।

चन्द का यह अद्विष्ट रस भालवन और आश्रय की दृष्टि से विचित्र है। इस रस का व्यापक प्रभाव तो पड़ता है किन्तु इस प्रभाव का अन्य रसों के प्रभाव सदृश साधारणीकरण नहीं होता। इस अद्विष्ट रस का प्रभाव पात्र या आश्रय-भेद से भिन्न-भिन्न दिखाई पड़ता है। चन्द गवित होता है, पृथ्वीराज सकुचित होते हैं, यदि सामंत दुर्बी और अनुत्पन्न होते हैं तो कुछ इस अदृश्य वर्णन को सुनकर विस्मित भी होते हैं। प्रभाव-साम्य अन्य रसों का वैशिष्ट्य है किन्तु पात्र-भेद से प्रभाव-वैषम्य अद्विष्ट रस का चमत्कार है। एक वर्णन से नव रसों का प्रभाव उत्पन्न करना, यही इसकी विशेषता है, अतः इसमें नव रस सुनिहित भी हैं, पर यह उनसे भिन्न भी है। यह सचारियों को आम्बाद्य-स्थिति पर पहुँचाने की चन्द की क्षमता का भी प्रतीक है।

(ङ) निष्कर्ष

पृथ्वीराज रसो महाकवि चन्द का एक पौराणिक-महाकाव्य है। इसके नायक पृथ्वीराज अवतारी पुरुष हैं। नायिका सयोगिता भी अनुरूप है। अनेक उपाख्यानों एवं ज्ञान-वर्धक सूक्तियों तथा अनेक वर्णनों एवं पात्रों द्वारा इसे स्वयं कवि द्वारा यह

काव्य-रूप प्रदान किया गया है। कवि का आदर्श राजनीति-परक पौराणिक काव्य महाभारत है। चन्द का कवि-व्यक्तिच अत्यन्त सबल है। वह त्रिकालदर्शी है, सर्वज्ञ है और उनमें ये गुण वर प्राप्त करने के कारण उद्भूत हुए हैं। वह स्वयं भी सब प्रकार की प्रतिभा से सम्पन्न है, प्राचीन ग्रन्थों का उसने अध्ययन किया है और गुरु के समीप काव्याभ्यास किया है। लोक और शास्त्र के ज्ञान के कारण वह श्रुति नहीं तो ऋषिवत् है। वह अनेक भाषाओं का जाना है और उसके मानस-चक्षु द्वारा सब कुछ दृष्ट बन जाता है, अतः वह सर्वद्वंष्टा है। उसकी वाणी सरस्वती का प्रत्यक्ष रूप है। अपनी वाणी या कविता के प्रभाव ने सबको मुग्ध एवं वाक्चातुर्य से किसी को भी मौन रहने पर विवश कर सकता है।

अन्य पुराणों की भांति पृथ्वीराज रासो की रचना करने वा पौराणिक काव्य के रूप में उसे ढालने का एक विदिष्ट पयोजन दिखाई पड़ता है, और यह स्पष्ट प्रयोजन है—स्वामि-धर्म की प्रतिष्ठा। महाभारत के रचयिता के समान अपने लिए तथा उनके नायक एवं विविध पात्रों के समान पृथ्वीराज और उनके सामन्तों के लिए अमर कीर्ति का अर्जन उनके काव्य का अपरनश्य है।

काव्य-तत्त्वों के मन्थन में उसके विचार स्पष्ट रूप से व्यक्त हुए हैं। शब्द ब्रह्म स्वरूप है, अतः वह कभी उच्छिष्ट नहीं होना। एक महाकवि को तत्त्ववादी, स्पष्टवक्ता और निर्भीक होना चाहिए तथा किमी एक नहीं, अपितु प्रतिभा, व्युत्पत्ति और अभ्यास के समन्वित माधन से सम्पन्न होना चाहिए। करुणा और सबेदना कवि हृदय को काव्य-मृज्जन की प्रेरणा देती है। कवि सामान्य नहीं, असाधारण याचक होता है।

छन्द-प्रबन्ध काव्य को आकार देने का प्रमुञ्ज माधन है। कवि को प्रचलित छन्दों का ज्ञान तो होना ही चाहिए, नये-नये छन्दों के प्रयोग की समता भी उसमें होनी चाहिए। अन्य भाषाओं एवं क्षेत्रों में प्रचलित छन्दों का प्रयोग नूतन छन्द-सृष्टि के लिए आवश्यक है। नूतन छन्द-प्रयोगों का राक्षण भी दे देना चाहिए, इससे अन्य कवियों को प्रयोग करने में भुविषा होती है। वर्ण्य-विषय के अनुकूल छन्दों में परिवर्तन करते चलना चाहिए, रुढ़ि पालन आवश्यक नहीं है। छन्द-प्रयोग में एक मात्रा की वृद्धि भी असम्भ्य है और पाठक को शुद्ध-शुद्ध पढ़ना चाहिए।

उक्तियों को युक्ति-पूर्वक प्रस्तुत करना चाहिए और तर्क-वितर्क द्वारा निर्धारित उक्तियाँ रस की वृद्धि करनी हैं। उक्ति-वैचित्र्य वाग्विनोद भी है और मनोविनोद भी। अर्थ की दृष्टि से चन्द न वाच्यार्थ को महत्त्व देते हैं न शुद्ध व्यंग्यार्थ को, वह कुछ व्यक्त, कुछ अव्यक्त होना चाहिए। चन्द की उक्ति न कुन्तक की वञ्चोक्ति है, न आनन्द वर्धन की ध्वनि-उक्ति। इस उक्ति का क्षेत्र चमत्कारपूर्ण उक्ति से लेकर लोको-वित तक विस्तृत है। प्रत्येक ऐसा कथन, जो चमत्कारपूर्ण हो, तर्क-वितर्क से सम्पन्न

हो, नोक बीर शान्ध ने स्वीकृत हो, औचित्य-युक्त एवं अर्थ को गौरव प्रदान करते बान्ध हो, वाक्कुशलता व्यञ्ज करे, काव्य-मौल्य को बढ़ाये और रम का पोषण करे-चन्द की युक्तिपूर्वक प्रयुक्त उक्ति है।

अनकार-वन्ध भी काव्य में लिए आवश्यक है, पर वह स्वाभाविक होना चाहिए, मप्रयान नहीं। लोक-निराजन में प्राप्त उपमान, मते ही नये हों, उनका प्रयोग काव्य में ग्राह्यता-अग्राह्यता का प्रश्न उपस्थित नहीं करता; क्योंकि लोक-स्वीकृत होने के कारण वे महज-ग्राह्य होते हैं। मौल्य-विषय में उत्प्रेक्षा और सरमना की वृद्धि करने में रूपक सर्वाधिक सफल होते हैं।

छन्द-वन्ध, उक्ति-युक्ति और अलंकार-वन्ध नावत हैं और काव्य की मरसता साध्य। चन्द की दृष्टि में यही काव्य की आत्मा है। महाकवि नव रसों के प्रयोग में तो निपुण होता ही है, वह अपनी वाणी एवं वर्णन द्वारा विविध पाशों पर मिल्-मिल प्रभाव भी डाल सकता है। जायस-भेद में प्रभाव-वैषम्य उत्पन्न करने में रम-मिद्ध कवि ही सफल होता है। यह प्रभाव-वैविध्य आत्मादन की परिपक्वता तक पहुँच सकता है और नव रसों को एक साथ विविध आश्रयों में उत्पन्न करने के कारण इन सबसे विलक्षण एक नया रस है। अदृश्य-वर्णन से उत्पन्न होने के कारण इसे 'अदृष्ट-रस' कहा जा सकता है। अब तक विवेचित और व्याख्यात न होने के कारण भी यह अदृष्ट रस है। यह मंचारियों को आत्मादन योग्य बनाता है, अतः यह निश्चित रस है।

चन्द ने रीति की चर्चा नहीं की है। उक्ति के औचित्य को तो उन्होंने स्वीकार किया है, पर परस्पर-विरोधी रसों के एक साथ प्रयोग करने के कारण रसीचित्त की स्थिति स्वीकार नहीं की है। केवल आलम्बन, उहीपन, आशय, अनुभाव, या संवारी द्वारा रस की व्यञ्जना ध्वनि निष्ठान्त के अनुकूल है, पर इसे रस-ध्वनि के अन्तर्गत ही गिना जाना है। चन्द का रस-ध्वनि से तो विरोध नहीं है, पर यूडोकि का विरोध कर ध्वनिवादियों से उन्होंने अपने को पृथक् कर लिया है।

बीर और शृंगार महाकाव्य के प्रमुख रस हैं; अन्य महाकाव्य रस हैं। वह युग ही ऐसा था जहाँ बान्ध ने बामा और दक्षिण हन्त में तलवार के महज ही दर्शन हो जाते थे। जिसका जीवन में विरोध नहीं, उनको काव्य में विरोधी क्यों माना जाय ? अन-बीर और शृंगार महयोगी हैं। भरत के नव रसों में मिल् रस चमत्कार का प्रदर्शन रम-मिद्ध कवि ही कर सकता है।

२ वीमलदेव रासो का काव्य-रूप

देहरवी गताब्दी के पूर्वार्ध की रचना वीमलदेव रासो का कवि गाल्हा काव्य-रचना-भरज नहीं है। अनेक शानोचक इस कृति को काव्य-कोटि का भी नहीं मानते।

भाचार्य रामचन्द्र शुक्ल के कथनानुसार, 'यह कोई काव्य-ग्रन्थ नहीं है, केवल गाने के लिए रचा गया था।'^{८५} 'इसका विद्येय नाहित्यिक मूल्य नहीं है।'^{८६} डा० उदयनारायण तिवारी की दृष्टि में, 'न तो इसमें किसी प्रकार का साहित्यिक सौष्ठव है और न वर्णनो में किसी प्रकार की रोचकता मिलती है।'^{८७} यदि इन विचारों के साथ मोती-साल मेनारिया का यह कथन और जोड़ लिया जाय कि 'वीसलदेव रासो गीति-काव्य नहीं है। यह राजस्थान में कभी गाया ही नहीं गया, न आज गाया जाता है और न इसमें गीति-काव्य के कोई लक्षण मिलते हैं' तो आलोचकों की समन्वित दृष्टि में न तो काव्य ठहरता है न गीति-काव्य, फिर भी इसे पुष्पीराज रामो के बाद एक महत्त्वपूर्ण स्थान प्राप्त है और अत्येक हिन्दी-साहित्य का इतिहास इसके परिचय के लिए कई पृष्ठ रंग डालता है।

अन्त-माल्य के आधार पर वीसलदेव रासो का रचयिता नाल्ह, हिन्दू एवं निम्न-कुल^{८८} का है। वह न तो भाट या चारण है और न ब्राह्मण। 'भाट', 'बामण'^{८९} का प्रयोग वह बड़ी उपेक्षा से करता है। वह गणेश और सरस्वती की वदना करते हुए स्वयं अपने आपको 'कवीसर'^{९०} ('कवीश्वर') कहता है, परन्तु साथ ही सरस्वती से अक्षर जोड़ने की प्रार्थना भी करता है। केवल इस कथन से ही नहीं अपितु वीसलदेव रासो के कई पदों में भी उसकी छन्द-सम्बन्धी ज्ञान-भूयता का आभास मिलता है। ऐसे 'कवीसर' से किसी उच्चकोटि के काव्य के सृजन की आशा भी नहीं की जा सकती।

(क) काव्य-प्रयोजन

नाल्ह की इस काव्य-रचना का कोई महान उद्देश्य भी नहीं है। वह तो लोक-गाथाओं में भी अति सामान्य प्रयोजन (क) उत्तगाणा का शुण-वर्णन और (ख) स्त्री का चरित्र प्रस्तुत करने की इच्छा लेकर इसकी रचना करता है।^{९१} स्त्री के वचन का एक ही अक्षर विनाश का कारण बन जाता है, जैसे एक ही अक्षर, वाक्य को विह्वल कर सकता है। दावागिनी का जला बूझ फिर से प्रकुरित हो सकता है, परन्तु बाणी का जला मनुष्य फिर हरा नहीं हो सकता—लोक-व्यवहार ही कवि का प्रयोजन है और यही जानकारी लोक-साहित्य का भी मुख्य आधार प्रस्तुत करती है।

८५ हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृ० ३०

८६ सत्यजीवन वर्मा संपादित, वीसलदेव रासो, पृ० ४३

८७ वीर काव्य, पृ० ११६

८८ इन्द्रव्य, वीसलदेव रासो—सारकनाथ अन्नवास संपादित, छन्द ४

८९ वही—छन्द १८

९० वही—छन्द १७

९१ वही—छन्द ३

(ख) काव्य-रूप

नाल्ड ने 'जूठ किरन कहूँ कृतहीण' कह कर यह मन्त्र कर दिया है कि उन की यह नव्य-कथा नवीन नहीं है, या तो वह लोक-परम्परा ने प्राप्त हुई है अथवा उसके माध्य-नायक की कौति-कथा का वर्णन अन्य कवियों द्वारा किया जा चुका है। कौति तो जूठी हो नहीं सकती, कौति-कथा अवश्य हो सकती है। चंद ने भी 'जिन सेन उच्छिष्ट कवि चंद छंद' प्रकट कहा है, पर उन्होंने इन कथन में पूर्व जिन कवियों का नाम गिनाया है उनमें से जिन ने पृथ्वीराज की कौति का वर्णन नहीं किया है, ये सभी उनके पूर्ववर्ती भी हैं अतः वहाँ 'गिरा सेप दानी कवी कवदध' कहकर उक्ति और काव्य-बद्ध की उच्छिष्टता का ही मन्त्र किया है। वहाँ नाल्ड ने 'जूठ कीरति' द्वारा कौति-कथा की उच्छिष्टता का ही मन्त्र किया है। समुत्त, प्राकृत या अपभ्रंश में ऐसी कोई रचना उपलब्ध नहीं है जो वीरलदेव रामो में वर्णित कथा का नोट निख हो सके। पति-श्री के कलह-वर्णन से यह स्पष्ट रूप में कहा जा सकता है कि इनका कथानक लोक-प्रचलित दन्त-कथा का ही एक रूप है, जो वीरलदेव (नायक) और राजमनी (नायिका) पर आरोपित कर लिया गया है। इसकी कथावस्तु के विस्तरेण में भी इसी तथ्य की पुष्टि होती है।

नेनारिया जी के इस कथन को नव्य मान लेने पर भी कि यह राजस्थान में गाया नहीं जाता, यह निख नहीं हो जाना कि यह बिगन नात की बर्णों में भी कनी नहीं गाया गया। मौखिक साहित्य में लोक-गीत (विशेषण प्रबन्धात्मक) गुरु-शिष्य या श्रवण-परम्परा में ही जीवित रहते हैं। इन परम्परा के दूढ़ जाने पर न केवल वे काल के गर्भ में विलीन हो जाते हैं अपितु उनके अस्तित्व की माखी देने वाले तथ्य भी विनष्ट नहीं रह जाते। महलों के खड्ग भी एक निश्चित काल-सीमा तक ही अपने अतीत की माखी देने रहते हैं। यदि ऐसे प्रबन्धात्मक लोकगीत लिपिबद्ध न हो जायें तो विचरी इंदो की भांति उन चीनों की कठिया भी बीरे-बीरे अपना अस्तित्व लौ बैठती हैं। वीरलदेव रामो भी लिपिबद्ध हो जाने के कारण ही शेष रह गया है, गाने वालों की परम्परा आज भले ही दूढ़ गई हो। वीरलदेव रामो गेय राम है। 'नाल्ड रमायण रम नरी गाड' द्वारा कवि ने यह मन्त्र कर दिया है कि उनमें इने गाया है। राम रावम और रामा की भांति ही 'रमायण' भी वहाँ रामो के श्रय में ही प्रयुक्त हुआ है। पूर्व प्रचलित या किसी कवि द्वारा वर्णित कथा को आश्रित कर लिखे गये अनेक गेय गानों, गम रा गमो की परम्परा आज उपलब्ध है। नरसिंहर वाहुवली गम, चंदन वाला गम, उद्गमानी राम, गम मुकुमान गम आदि गम, पूर्व परम्परा ने प्राप्त कथाओं को आश्रित कर ही लिखे गये हैं। उन पृष्ठभूमि में 'जूठ कीरति' और 'रम नरी गाड' को देखा जाय तो यह स्पष्ट हो जाना है कि वीरलदेव रामो गेय गम है और उसकी कथा नाल्ड को लोक-परम्परा से प्राप्त हुई है। दूसरे कडक

गणपति 'गाइ' कहकर भी उसने संकेत कर दिया है कि 'कडवको' में निबद्ध होने पर भी यह गेय ही है। 'पउमचरित' जैसे विशाल-काय प्रबन्ध-काव्य में भी कडवक-निबद्ध एव गेय, स्थूल उपलब्ध है जो अपभ्रंश में 'गेय रासो' के सृजन के पथ-प्रदर्शक सिद्ध हुए हैं।^{६२}

(ग) काव्य फल : भरत-वाक्य

'सदेश रासक' के कवि ने 'तेम पढत सुणत यह जयउ अणाइ अणतु' कह कर अपनी कृति के अंत में उसे पाठ्य-रासक घोषित कर दिया है, पर 'वीसलदेव रासो' के कवि ने लोक-गाथाओं में प्रचलित परम्परा का अनुसरण ही भरतवाक्य में किया है— 'जिउ राजा राणी मिल्या । त्यउ नाल्ह कहइ मिलिज्यो सहु कोइ', अर्थात् जैसे राजा रानी मिले वैसे सब (बिछुड़े हुए) मिलें। वाणी की कटुता भी विरह या प्रिय-वियोग का कारण बन जाती है यह कथा अपने प्रभाव द्वारा इस कटुता के निराकरण में सहायता देती है। लोक-कथाओं या कथात्मक लोकगीतों के अन्त में भी ऐसी भावना प्रकट कर दी जाती है। कथा अले ही राजा रानी की हो पर ओता तो सामान्य-जन ही होते हैं, अतः उनके प्रति शुभकामना की अभिव्यक्ति गायक की सदाशयता तो सिद्ध करती ही है इससे 'भरतवाक्य' की परम्परा का पालन भी हो जाता है।

(घ) छन्द-प्रयोग

छन्द-प्रयोग की दृष्टि से भी वीसलदेव रासो उच्च-साहित्य की कृति सिद्ध नहीं होती। सारा रासो एक ही प्रकार के छन्द से निर्मित है। प्रत्येक चरण की मात्राओं की सख्या में साम्य का अभाव^{६३} इसे विषम छन्द सिद्ध करता है। वैसे प्रत्येक चरण में मात्राओं की सख्या ३२ से अधिक नहीं है। विषम छन्दों में भी एक नियमितता रहती है। वीसलदेव रासो में इस नियमितता का कहीं दर्शन नहीं होता। वस्तुतः नाल्ह छन्द शास्त्र का ज्ञाता था ही नहीं। लोक-गायक यदि छन्द की मात्राओं का मूल्य नहीं जानता तो वह जिस विषय वृत्त का सृजन करता है उसे छन्द-शास्त्र के किसी भी विषय छन्द से तुलना के लिए उपस्थित नहीं किया जा सकता। वह मात्राओं की सीचतान से वृत्त-विषमता को गाते समय दूर कर लेता है। मात्रा-साम्य और यति-बन्धता के अभाव में भी वीसलदेव रासो इसी प्रकार का गेय है। डा० तारक नाथ

६२ द्रष्टव्य, 'सप्तसिन्धु' मार्च १९६६ के अंक में मेरा लेख—'अहाकवि स्वयम्भू की काव्य-दृष्टि', पृ० ५३

६३ द्रष्टव्य एव तुलनीय—गवर का नन्दन त्रिभुवन सार १११॥ सोलह मात्राएँ ॥

राजा जी उतरया नगर मझारि ११२॥ अट्ठारह मात्राएँ ॥

इसके कडवक भी कही ६ चरण के (३१८) कही ८ चरण के (२३४) हैं। कुछ दोहे भी हैं (६८) ॥

अग्रवाल ने भी यह माना है कि 'संगीत की दृष्टि में भी यह लोकगीत के भीतर पाता है।' ६४ डॉ० माता प्रसाद गुप्त के कथनानुसार 'सम्पूर्ण रचना गेय है यह स्वन प्रगट है। रचना के प्रारम्भ में ही केदारा राग के अन्तर्गत इसके गीतिबद्ध होने का निर्देश किया गया है। यह रचना नृत्यगीत के गाय प्रस्तुत भी की जाती रही है, इसका प्रमाण हमें इसके एक प्रक्षिप्त छन्द में मिलता है।' ६५ यह काशी नागरी प्रचारिणी मण्डल द्वारा प्रकाशित बीसलदेव रासो का ग्यारहवा छन्द है।

बीसलदेव रासो केदारा जैसे पक्के राग में गाया जाता रहा हो अथवा लोक-गीतों के अपने राग में, उसमें काव्य के अनुकूल छन्द-प्रबन्ध का प्रयोग नहीं किया गया है। गीत छन्द, डिगल साहित्य में अपनी विशेषता रखता है। डिगल रीति-ग्रन्थों में इसके पचासी प्रकार के लक्षण एवं उदाहरण मिलते हैं। ६६

(ड.) अलंकार-प्रयोग

बीसलदेव रासो में प्रायः वे ही अलंकार मिलते हैं जो स्वाभाविक वर्णन-प्रक्रिया में एक अप्रौढ़ कवि की रचनाओं में भी उपलब्ध हो जाते हैं। लोक गीतों में भी साहित्यमूलक अलंकार ही अधिक मिलते हैं। नाल्ह ने निम्नलिखित अलंकारों का प्रयोग किया है—उपमा (छन्द १), वस्तुत्वरेखा (छन्द १२८), अनिदोषोक्ति (छन्द-१४२), रूपक (छन्द १४१)। ये अलंकार चमत्कार-प्रदर्शन के लिए नहीं प्रयुक्त हुए हैं।

(च) रस-प्रयोग

नाल्ह के कथनानुसार उनकी बाणी सरस है और उनका यह 'रसायण' रस से भरा है। ६७ 'उलगाणा गुण अनवड' से स्पष्ट है कि इसमें शृंगार, विषेपत शृंगार रस की ही अभिव्यजना हुई है। यद्यपि अपनी बाणी को इस 'कवीसर' ने सरस और अमृतमय कहा है, पर यह रस, काव्य का नव रस न होकर लोक-जीवन का रस 'प्रेम की सरमता' ही है। बन्तु भी लोक-जीवन से गृहीत है। पिता को कन्या-विवाह की चिन्ता, वर की खोज, ब्राह्मण द्वारा लग्न भेजना, तिलक, वारात की तैयारी, यात्रा, अगबानी, कन्यादान, भाँवरी, दान-दहेज, वधू की विदाई, जन्मान्तर कथा, पत्नी की कटूक्ति, पति का प्रवास, पत्नी की विरह-व्यथा, सदेश, पति का प्रत्यावर्तन, योगी की पत्नी द्वारा सेवा, पत्नी का नैहर जाना पति द्वारा उसको वापस लाना आदि वर्णित

६४ बीसलदेव रासो की भूमिका में डा० अग्रवाल, पृ० २४

६५ पृथ्वीराज रासो की भूमिका, पृ० १७६

६६ जैसे 'रघुवर जय प्रकाश' में—बीसलदेव रासो की भूमिका, पृ०, ८२।

६७ बीसल० छन्द ४, २, २४३

घटनाएं लोक-जीवन की व्यापक और सामान्य घटनाएं हैं। नायक वीरलदेव और नायिका राजमती राजकुल से सम्बन्ध हैं। नभवन विवाह के उत्सव और दान-दहेज के वर्णन को प्रतिप्रयोजितपूर्ण बनाने के लिए ही कवि ने इन्हे राजकुल में ले लिया है, अन्यथा ये जन-जीवन के अन्य पात्रों की भांति ही होते तब भी वर्णन के स्वरूप में कोई अन्तर नहीं पड़ता। विवाह और सभोग ही लोक-जीवन की अधिक सरस और रमणीय घटनाएँ हैं। वैसे भी सम्पूर्ण उत्तरी भारत के लोक-जीवन में विवाह के अवसर पर राम और गीता तथा दिव और पायंती के विवाह के गीत गाये जाते हैं। लोक-गीतों का सर्वाधिक सामिक पक्ष ग्रिय के प्रथम से उत्पन्न विरह-सम्बन्धी भावों की अभिव्यक्ति ही है। 'रम' में वीरलदेव रामों के कवि का उद्देश्य भी यही है।

दाम्पत्य-जीवन के निर्माण से लेकर उसकी खट्टी-मीठी कुछ घटनाओं को आधार बनाकर इनकी कथा का निर्माण हुआ है। प्रवास-हेतु विप्रलम्भ का वर्णन पहले है और मयोंग-वृक्ष का वर्णन बाद में। नायकारब्ध-सभोग-शृंगार का वर्णन भी वीरलदेव रामों के एक छन्द में मिल जाता है।^{६८}

श्रुतु-वर्णन विप्रलम्भ शृंगार का एक आवश्यक अंग माना जाता है। डा० भगवानल ने नरपति नाट्य को ही पदश्रुतु-वर्णन की परम्परा को हिन्दी साहित्य में आरम्भ करने का श्रेय दिया है।^{६९} यह एक विधादासद निष्कर्ष है। स्वयंभू से लेकर चद तक कई कवि इनके दावेदार बन सकते हैं। वीरलदेव रामों की गणना लोक गीतों के प्रबन्धात्मक रूप की ही ध्यान में रखकर की जानी चाहिए। नाट्य ने बारहमासा का वर्णन किया है जो काव्यिक महीने में प्रारम्भ होता है :—

चात्यः उलगाण्ड कामिग मास ।

छाँड़्या मरिग भरिग बिलास ॥ २६ ॥

बारह मास बउलाविया नारि ।

देव भेलठ डीयः नउ घणि भारि ॥ २५ ॥

पदश्रुतु वर्णन और बारहमासा वर्णन में पर्याप्त अन्तर होता है, यद्यपि बारह महीने, छ श्रुतुओं में समाहित हो जाते हैं।

(छ) लोकगीत के रूप में

संगीत में आन्ध्रीय-विधान की रखा का आग्रह तो होता ही है, वह स्वर-प्रधान होता है। स्वर का आरोह-अवरोह ही उसके मुख्य चमत्कारिक तत्त्व है। लोक-गीतों में न तो स्वर-विधान का शास्त्रीय आग्रह होता है, न उसके लिए वाद्य-यन्त्रों की

आवश्यकता होती है। इनमें अर्थ-विस्तार और भावामिव्यजन को ही प्रमुखता प्राप्त रहती है। वीसलदेव रासो वस्तु-चयन, उनके विन्यास और छन्द-विधान की दृष्टि से ही नहीं, भाव-सकलन और उसकी व्यञ्जना की दृष्टि में भी लोकगीत ही सिद्ध होता है। इसके कई अंश^{१००} तो स्वतंत्र लोकगीत प्रतीत होते हैं —

(१) असी जनन कमट दीयठ रे महैम ।
अवर जनम बारह धण रे नरेस ॥
बनहि मिरजी रोमढी ।
धसिहीन सिरजी धवलीय गाड ।
बनिन सिरजी कोदली ।
हठ वदमनी आवानड चपा की टाल ।
मपनी दाप विजोरडी ।
तठ तठ काइ सिरजी डलगायी की नारि ॥ छन्द १३४ ॥

(२) दूष कटोरड पादडु ।
आछा चानल धणीय निवात ।
सुसतठ लोमे बीरा जोगिया ।
हिक्क हसि हसि कहठ, म्हारा पीय की बान ॥ छन्द २२६ ॥

भाव-माधुर्य के लिए लय, और लय के लिए उपयुक्त वर्णों और मात्राओं की योजना आवश्यक है, पर लोकगीतों में भाव-माधुर्य का सृजन, कथा-प्रवाह और पात्रों की आत्माभिव्यञ्जना पर अधिक निर्भर करता है। उसकी सूक्तिया और उपमान भी लोक-जीवन से अधिक लिए जाते हैं, साहित्यिक परंपराओं से कम। नाल्हु ने यही किया है—

एक ही अरुन बचन विण्णास ॥ ५ ॥
जीम का दावा ननि पाल ॥ ७५ ॥
आगुलिया को मूँदही, ढलि करि आवड हो धण कीय बाह ॥ १४२ ॥
नरण हुचठ जगनाथ दुनारि ॥ ४५ ॥
जोगणि होठ सेय बण्णास ॥ ७० ॥
दिन गिणना नह धस्या ॥ १४३ ॥
मुगफली^{१०१} जिंसी आगुलि ॥ दव दावी जिम लाफडो ॥ १५० ॥

१०० अन्य स्थल—छन्द ७०, २२३

१०१ डॉ० चारकनाथ ने 'मुगफली' को हास्योत्पादक मान लिया है। बड़ा मूगफली का अर्थ मूग है। पत्ती और लाल चोंचियों के लिए लोकगीतों में यह सहज आह्व उपमान है। इनका अर्थ खाद्य मूगफली नहीं है।

१ मीलाना दाउद के चन्दायन में काव्य-तत्वों के संकेत

सूफी कवियों की उपलब्ध सम्पूर्ण रचनाओं में चन्दायन प्राचीनतम है। इसकी रचना जमनी मयन मान की जगहानी में हुई थी।^१ उसमें लोरेक और चाद की प्रेम-कथा वर्णित है। चौदहवीं शताब्दी की यह प्रेम-कथा न तो अपभ्रंश-काव्य-परम्परा से संबंधित विच्छिन्न है और न परबर्ती सूफी कवियों की तरह उनके दार्शनिक और आध्यात्मिक सिद्धान्तों में बोधित। उसमें आत्मा-परमात्मा या साधक-साधना की बात भी नहीं है न रवि की उम और रूचि है। नूरज और चाद के रूप में काव्य के नायक-नायिका को प्रस्तुत करने हुए भी दाउद ने उन्हें माधारण प्रेमी-प्रेमिका के रूप में ही चित्रित किया है।^२

(क) प्रयोजन

चन्दायन में काव्य-तत्वों के संकेत अधिक नहीं मिलते। चन्दायन की रचना का प्रयोजन श्रोताओं का मनोरंजन करते हुए उन्हें रस-सिक्त करना मात्र है। दाउद ने अपने काव्य-श्रोताओं में मिराजदीन और नवन मलिक का नामोल्लेख भी किया है।^३

(ख) काव्य-रूप

मीलाना दाउद ने चन्दायन को कही गीत, कही कथा-कवित्त और कही केवल कवित्त कहा है।^४ चन्दायन काव्य तो है ही, वह गेय भी है। उसमें अविच्छिन्न रूप

१ चन्दायन १७।१, फलसी ७८१=२० सन् १३७४

२ परमेश्वरी साल गुप्त, चन्दायन की भूमिका, पृ० ६१

३ चन्दायन २७२। पविन ६-७, ३६०।४

४ यही, ३६०।१, ४, ६-७

घण्टा मन्त्र गुननि लिखा ॥१॥

महावीर गुननि लिखा ॥२॥

दुष्ट मित्र बन्धु ॥३॥

आदि उक्तियां लोक-व्यवहार में नामान्य रूप में प्रचलित हैं ।

लोकगीत साहित्यिक दृष्टियों की मर्यादा स्वीकार नहीं करते, हमन्नि वे काव्य के उपयुक्त प्रयोगों पर कम ध्यान देते ? । लोकगीत की उत्तरी सीमा सीमा होती है, अपनी मर्यादा होती है । राजा बीमलदेव ने गजमयी ने गौडम की उपेक्षा कर 'भैरव के पागुर' वाली बात की—

महानि : उन जगत्त दान ।

तद्वद उपनि नमः ५२५ ॥६६॥

साहित्यिक दृष्टि में यह रनामान है, पर लोक-जीवन या लोक-जीवन तो इसे भी आत्माघ मान लेता है ।

प्रबन्धात्मक लोक-गीत की इसी पृष्ठभूमि पर बीमलदेव गानों की परम्परा होती चाहिए । 'सयोग और वियोग के गीत ही कवि ने गाये हैं' ।^{१२} यही सन्ना उद्देश्य भी है । जन-मन-रंजन शृंगार भी जब लोक-साहित्य की सीमा में चला जाता है तब उसकी तरंगों का आकस्मिक पर्वतीय उपन्यासों में प्रवाहित निर्मलों की लोल लहरों से ही करना उचित है जिनमें ऊर्ध्व कम, परन्तु वेग अधिक होता है । गद्य-साहित्य की मर्यादित किन्तु उत्तम तरंगों में उसकी तुलना करना उचित भी नहीं है । मध्य-युग की उपलब्ध रचनाओं की मर्यादा सीमित होने के कारण पृथ्वीराज रामो के बाद इन सर्वाधिक महत्त्व प्राप्त हो गया । साहित्य के अनुसंधान की विविध दिशाओं में लोक-साहित्य के अनुसंधान ने अपना एक विविष्ट मार्ग निश्चित कर लिया है । लोक-साहित्य से परिचय के लिए उसका महत्त्व भी स्वीकार कर लिया गया है । बीमलदेव रामो भारतीय लोक-साहित्य की अविच्छिन्न और लम्बी श्रृंखला की एक मध्यकालीन मुद्रा कड़ी है ।

से कथा चलती है। दाउद को संगीत से प्रेम था और वे गा कर ही इसे अपने श्रोताओं को सुनाते थे।^{१५} अपभ्रंश काव्यों की भाँति दाउद ने किसी छन्द-विशेष का सकेत नहीं किया है और 'सिराजदीन सुनुज कब-छन्द' से इतना ही प्रतीत होता है कि उन्होंने काव्य में उस समय प्रचलित छन्द (चौपाई-दोहा) का प्रयोग किया है। इसमें पाँच यमक और एक घत्ता वाला कडवक प्रयुक्त हुआ है और मृगावती तथा मधुमालती में इनके कवियों ने इस छन्द-बन्ध का अनुसरण किया है।

चन्द्रायन के आरम्भ में ईश्वर, पैगम्बर, चार धार, गुरु, शाह-वक्त आदि की प्रशंसा की गई है और परवर्ती सूफी कवियों ने इस मसनवी शैली का अनुसरण किया है। कथा का आरम्भ नगर-वर्णन से होता है, जो संस्कृत-गद्य और चम्पू काव्यों की परम्परा में उपलब्ध है। परमेश्वरी लाल गुप्त तो पद्मावत की कथा के उत्तरार्ध को चन्द्रायन की पूर्वाध्याय-कथा का रूपान्तर मात्र मानते हैं। इनकी दृष्टि में बाजिर, चाद और रूपचन्द के स्थान पर जायसी ने क्रमशः राघव चेतन, पद्मावती और अलाउद्दीन का नाम भर परिवर्तित कर दिया है।^{१६}

यमको में प्रयुक्त चौपाई छन्द तो अपने लक्षण के अनुरूप हैं, परन्तु घत्ते के रूप में प्रयुक्त छन्द दोहे के वर्तमान लक्षणों पर खरे नहीं उतरते—

(क) चाद सहेलिन पू छि रस, घौरहरा लाइ।

सीन आह जिनु मरु, कहु कैसे रैन बिहाइ ॥ ५२।६-७

(ख) राइ भाट कह पठये, महर गढ अब गाड।

एक एक सह भूमै, दूसर नर नहीं आउ ॥ १२६।६-७

(ग) कहु रस बचन बिरस्पत, जिहिं चित करु मिठाइ।

रस के घढे मरानहु, दुख सताप तब जाइ ॥ ११८।६-७

इन उदाहरणों में से प्रथम १३, ६, १०, १३ द्वितीय १२, १०, १२, ११ तथा तृतीय १२, ११, १२, ११ मात्राओं के छन्द हैं। ये सभी छन्द घत्ते के रूप में पद्यम चरित में प्रयुक्त हुये हैं तथा दोहे की जाति के विविध प्रकार के छन्द हैं। गेय रूप में खींचतान कर ये दोहे की ध्वनि उत्पन्न करने में समर्थ हैं।

इस 'पिरम-कहानी' को दाउद ने घटनाओं के आधार पर खंडों में विभाजित किया है। सूफी-साधना का मुख्य आधार प्रेम है और सूफी-काव्यों का आधार प्रेम-कहानी, दाउद भी प्रेम-समुद्र को अथाह ही मानते हैं। प्रेम-कहानी में प्रयुक्त शब्द,

१५ वही, ३७४।२

१६ चन्द्रायन, भूमिका, पृ० ६६

१७ रघु रावो निधि पिरम कहानी। ३६४।१

उमका लेखक, उमका पाठ और उमका अर्थ-विचार, अब कुछ ही दाउद की दृष्टि में धन्य है।^{१८}

दाउद ने पूर्ववर्ती काव्यों में केवल गमायण का उल्लेख किया है, जिसकी रचा होती थी, किन्तु उनके समय में प्रचलित राम तथा गीत-नृत्य महिन पखाग और कवित्त आदि का भी मकैन उन्होंने दिया है।^{१९} नन्द ने उप्यों के लिए 'दविन' नाम का प्रयोग किया है। दाउद के समकालीन विद्यापति ने अपनी लीनिलता को 'कहाणी' नाम दिया है। उन दाउद की 'कहानी' प्रेम-रचा के अनिर्गुण उन छोटी-छोटी कृतियों की ओर भी मकैन करती है जो किसी प्रकार की विमिश्रित घटना को आधार बनाकर प्रस्तुत की जाती थी। गान को नारा जिन कथाओं से गाने या कहने-सुनने से, उमका लोचनीको वे समावेश के कारण गद्य-पद्य मिश्रित रूप होता था, जैसा नीतिलता का है। क्या का प्रयोग चरित काव्य के लिए बाद में भी होता रहा है, यत दाउद ने भी क्या का प्रयोग चरित काव्यों एवं दहानी का प्रयोग लोच या प्रेम-कथाओं के लिए किया है।

चाँदहवीं शती के बँपलब-रसो का प्रयोजन निगा-मतोरजन या तथा के प्रेम होते थे।^{२०}

(ग) रस-मकैत

मूजी कवियों ने प्रेम को ही अपने काव्यों का मुख्य आधार बनाया है। प्रेम या रति शृंगार का स्थायी भाव है। दाउद ने अनेक स्थलों पर प्रेम के अर्थ में ही 'रंग' का प्रयोग किया है, जो प्रेम-रंग वा रतिरंग का मकैन है।^{२१} दाउद का प्रेम-रस, शृंगार रस ही है।^{२२} अपने पूर्ववर्ती कवियों की भाँति दाउद ने भी शृंगार के प्रतीक रूप में 'अमर-पुष्प' का प्रयोग किया है।^{२३} प्रेमिका या नायिका रस की प्रतिमा है, जिसकी उपलब्धि पर ही नायक का रस-विलास निर्भर करता है।^{२४} मैसा जब लोरक को उपलब्ध देती है तब वह हमी रति-रस का मकैन करती है।^{२५}

८ निम नयूद अनि अवाहा। जो जन् दूहि न पावइ पाहा। ४४३।१

अनि ते नन्द अनि लेखनहारा। अनि ते बोल अनि अर्थ विचारा। ३६०।७

९ गर्न गावहि नइ अहमजहि। २६।४, की नर गावहि होइ पवारा। २६।४

गीत नाद मुर बनि कहानी, क्या कहूँ गावनि हार। ७०।६

१० हमि लोर अम बोसा, गारा रात अजामल।

कौतुक रीति विहानि, तिहि देखि नैद न नापक ॥ २३।६-७

११ रा बिनु बाउहि काव बनावा। २४६।४ तथा २१५।६-७, ३६४।१

१२ नो गिरान पिरम रस। २००।६ तथा ५०।४

१३ भवर पून पर रहैउ सोमाई। रस तै तावहि फिरि नहि जाई। २०१।३

१४ चदायन, १=२।४-७, १=७।४, ५२।६ ७

१५ घर न दाख रस पूरे, चर चर आठ पराई। २४१।७

शृगार रस के अन्तर्गत भी सूफी कवियों ने उसके वियोग पक्ष पर अधिक बल दिया है। यह उनकी साधना का प्रमुख एवं सवल पक्ष भी है। दाउद ने भी प्रणय की ज्वाला को व्यापक घरातल पर प्रस्तुत करने का प्रयत्न किया है। सर्प-दंश से चाद के बेसुध हो जाने पर लोरक के विलाप के अवसर पर उन्होंने कहा है—

चिरग एक जो वाहर मारे, येहि पिरम के मार ।

भमम होइ जल धरती, निल एक सरग पतार ॥ ३५३।६-७।

दाउद ने अपने चन्दायन में एक नायक तथा दो नायिकाओं का समावेश किया है। प्रथम नायिका लोरक की विवाहिता पत्नी है और दूसरी प्रेयसी, जो बाद में पत्नीत्व प्राप्त करती है। लोक-कथाओं में यह स्थिति अपवाद रूप में ही उपलब्ध होती है। इसे पूर्णतः मुस्लिम परम्परा की देन भी नहीं माना जा सकता, क्योंकि संस्कृत की नाटिकाओं में ज्येष्ठा और कनिष्ठा नायिकाओं का विधान किया जाता रहा है और प्रेयसी कनिष्ठा बाद में ज्येष्ठा की अनुकम्पा से पत्नी का पद प्राप्त करती है। लोरक की प्रथम पत्नी मैना और प्रेयसी चाद में भी सुलह कराई गई है।^{१६}

जिस प्रकार चाद के-विरह में लोरक का विलाप वर्णित है, उसी प्रकार मैना ने भी लोरक के पास हल्दीपाटन में एक पंडित द्वारा अपना विरह-संदेश भेजा है।^{१७} यद्यपि लोरक द्वारा किए गए युद्धों में वीर रस की झलक मिलती है, परन्तु काव्य का मुख्य प्रयुक्त रस शृगार ही है। शृगार के संयोग और वियोग दोनों पक्षों को उभारा गया है। दाउद ने सूफी प्रेम-काव्यों की एक भूति को सर्वप्रथम आकार प्रदान करने का प्रयत्न किया है जिसमें सूफियों के प्रेम और भारतीय काव्य-जगत् के शृगार के स्थायीभाव रति को समानुरूपता प्रदान की गई है। दाउद संस्कृत काव्य-परम्परा से परिचित नहीं है। रामायण की कथा होती है और पंडित 'रिग जुहु साम अयरवन पढा' (४२०।५) होते हैं, यह श्रुत-ज्ञान है। चन्दायन की सीधी-सादी कथा में अनलंकृत रस की धारा प्रवाहित हो रही है। दाउद का यह प्रेम-रस, काव्य-शास्त्रीय शृगार रस नहीं अपितु उसका लोकागत परिवर्तित रूप है। कडबक की बन्ध-परम्परा उन्हें अपभ्रंश-परम्परा से प्राप्त हुई है तथा इस गेम काव्य का मुख्य प्रयोजन लोक-जन-मन-रंजन है। पूर्ववर्ती संदेश रासक और परवर्ती पदभावत में सर्वथा भिन्न, दाउद ने काव्य के मध्य में ही चाद और लोरक के मिलन पर अपने श्रोताओं के प्रति धुम-कामना व्यक्त कर दी है।^{१८}

१६ चन्दायन, २७१

१७ वही, चिरग भाष में नाई, दूसर भया न जान ॥ ४२०।६

१८ चाद मरहि सूरज भावा, री रामाभी होइ ।

पाँच भूत घातमा सिराने, अम बिरतो सब जोइ ॥ २२१।६-७

जायसी द्वारा संकेतित श्रीर व्यवहृत काव्य-सिद्धान्त

मलिक मुहम्मद जायसी सूची कवियों में प्रतिनिधित्व माने जाते हैं। मउर की रचना चदावन के दैट नौ बय आर जायसी ने काव्य-रचना के क्षेत्र में पतन किया। इन समय तक सूफी-तान्त्रिकों का काव्य-शास्त्रीय-ग्रन्थ निम्नलिखित हो चुका था। इनकी तीन टुनिया उपलब्ध हैं— १ पद्मावत, २ अनावत और ३ छात्रिगी कलाम।^{१६} स्थान-स्थान पर जायसी ने अपने पाठों में श्री काव्य-शास्त्र की दृष्टि का की अनिव्यजना की है। दाउद की अफगा जायसी रूप में दिनागे की धर्म-धर्म में प्रविष्ट स्पष्ट है। उनकी आध्यात्मिक-भावना श्रीर काव्य-शास्त्रों दिनागे पर उनके व्यक्तित्व का गहरा प्रभाव दिखाई पड़ता है, अतः यह जायसी के कवनों के आधार पर उनके व्यक्तित्व की एक मक्षिण झलक भी जा सकती है।

जायसी का व्यक्तित्व

जायसी शारीरिक दृष्टि में सुन्दर नहीं थे। आन्दोलन में ही एक आन और एक वान की दृष्टि तदा अदृष्ट की दृष्टि में देने श्रीर शरीर पर देव के आग के कारण वे अदृष्टनीय बन गये थे।^{१७} पर तु उनकी बाणी की दृष्टि ने इन सभी को पूरा कर दिया था। उनकी कविता को जो भी सुन्ता, जिस पर हो उठता था।^{१८} भव-सौन्दर्य से नमूद जायसी को यह गौरव प्राप्त था कि मैंने स्वयं व्यक्तित्व काव के साथ उनका मुहू निहारें। सूफी-भावना में तीन होने श्रीर प्रभु के विरह-सताप का अनुभव करने के कारण वे क्षीण-काय भी हो गये थे, तबने उनकी कुरबता बड़ गई थी, उन्हें देर कर लोग हन पढ़ने थे, पर जिसने भी उन्हें सुना उनकी भाषों में आन नर आए।^{१९} यह निष्कर्ष सफ़्त ही निवाला जा सकता है कि उनकी शारीरिक अनुन्दरता पर अन्त की सुन्दरता और बहिर्ब-रक्ति ने विजय प्राप्त कर ली थी।

१६ पद्मावत का रचना काल—मन नव नौ मन्नाटम दृष्ट।

कथा अरन बँन कवि बहा ॥ १ यर ॥ २४ दोहा ॥ १ पल्लि
हिजरी ६२७ में काय्यारन, मन् १५०० ई० के सम्मान
आधिर कलाम—नौ मँ बरिस् छीम जो भए।

तब एहि कथा क आउर बहे ॥ १३ दो० ॥ १ पल्लि
जनम १५२० के लगभग। आउरावत इन दोनों के बीच की रचना है। उम्मेद पद्मावत के
पात्रों का उल्लेख है

२० एक नयन कवि मुहम्मद तुनी ॥ ११०१११

२१ एक नयन वन दरसन, श्री विरमल तेहि पाठ ॥

तब रसबसई पाठ गहि, मुह जोहहि के पाठ ॥ ११२११२

सोइ विमोहा तेहि कवि तुनी ॥ ११०१११

२२ मुहम्मद कवि जो विरह भा, ना तन रक्त न नासु ॥

जेइ मुख देवा तेइ हेसा, नुमि तेहि आवेद भासु ॥ ११२३१२२ पद्मा०

जायमी ने अनेक स्थानों पर अपने निर 'कवि' और 'मुहम्मद कवि' का प्रयोग किया है।^{२३} इस 'कवि' शब्द में निहित अर्थ वो जायमी अच्छी तरह समझते थे। उन्होंने बड़ी विनम्रता और धार के साथ पूर्ववर्ती कवियों का उल्लेख किया है। महाभारत के रचयिता व्यास को तो वे परम प्रामाणिक मानते हैं।^{२४} लोह-प्रसिद्ध प्रेम-रूपांशु और पौराणिक-गाथों का उन्होंने उल्लेख किया है। इनमें—दुष्यन्त-शकुन्तला, मधवानन-वामरदत्ता, मन-श्मशन्नी, भर्तृहरि-पिंगला, मगनावति, मुगुधावति, मिग्गावति, मधु-मातलि, प्रेमावति, उषा-अनिरुद्ध, भग्न छादि का उल्लेख करते हुए जायसी ने इनकी कथा-वस्तु का भी मENTION कर दिया है।^{२५} प्रसंगवश रावण के अहंकार और राम के सार उसके विरोध तथा दुर्बलता का तो उन्होंने विस्तृत-मकेत कर दिया है।^{२६} रामायण और महान्यास के पाथों की विदोषताओं और युद्ध-कौशल का उन्होंने दृष्टान्त या पदमावत के पाथों में मातृत्व के लिए उपयोग किया है।^{२७}

डॉ० जयदेव के मनानुसार जायसी की पाठशाला प्रकृति का व्यापक क्षेत्र थी, उनके मिश्रण मानारिक घटनाएँ और व्यापार थे। 'जायसी बहुश्रुत थे। कुलाग्र-बुद्धि थे। उन्होंने जो कुछ सुना, उसका प्रयोग यथावसर सुन्दर रीति से किया है।'^{२८} इसी प्रसंग में उन्होंने जायमी को प्रनाथ और निरक्षर तक कह दिया है। धियर्षन के इस विचार का भी उन्होंने मङ्गल कर दिया है कि 'जायमी संस्कृत भाषा के ज्ञाता थे'।^{२९} डॉ० जयदेव को तो इनमें भी सन्देह है कि जायसी इस्लाम धर्म में परिवर्तित भी थे या नहीं, क्योंकि उन्होंने 'कुरान' को 'पुरान' कह दिया है।^{३०} इनकी दृष्टि में केवल बहुश्रुत

२३ महा छन्द कवि बीर ब्रह्म । १।२३।१ मुहम्मद रवि जो विरह आ । १।२३।२ पदमा०

अथ मदन कवि मुहम्मद मुनी । १।२१।१ बारि मीन करि मुहम्मद पाये । १।२३।१

२४ जोति न होइ छाहि मो मोरू । २४।६।१ जग वरि कहा बियान । १२।१०।६

२५ जग दुनतहि मातृत्ता । मधवानरहि वाम वन्दना । आ विछोह जग नलहि दमायति ।

२१।२।६-७।।

दमनहि ननहि जो हम बेरावा । २४।१०।७ जग अरवरी लागि पिंगला । २०।२।३

विशम धमा प्रेम के धारा । मगनावति बहु शयल पतारा ।

मधु पाठ मुगुधावति लागी । शयनपूर होइ या बैरागी ।

गजकुंवर वचनपूर गयऊ । विरगावति कह जोगी अणऊ ।

माध कुलज श्रद्धावत जोगू । मधु मातलि कर लीन्ह वियोगू ।

प्रेमावति कह मुरपुर माया । ऊषा लागि अनिरुधवर बाधा । २३।१७

आगत भोइ जुल जो मोक्षा । २४।६।२ बनावहु अविमनु ज्यो जूता । २७।५।१

२६ द्रष्टव्य—रावण गरब विरोधा रामू । ॥ २४।१० पदमा० ।

२७ अमद कोषि पाव जग रोषा । २२।२।६ हनुवत गरिम जयवर जोरी । २२।२।७।

२८ सूफी महाकवि जायमी—डॉ० जयदेव, भरत प्रकाशन मन्दिर, अलीगढ़, ३६५७, पृष्ठ ४३

२९ वही, पृ० ४७

३० वही, पृ० ३६८

व्यक्ति साधारणतः अव्यवस्थित विचारों के होते हैं, क्योंकि उनके समक्ष किसी भी भाव का स्वच्छ और स्पष्ट रूप नहीं आने पाता। यही कारण है कि जायसी के विचार नितान्त स्पष्ट नहीं हैं। कभी वे एकेश्वरवाद के समर्थक प्रतीत होते हैं, तो कभी भ्रष्ट के। वस्तुतः वे इन दोनों के सूक्ष्म-भेद को समझने में असमर्थ थे।^{३१} एक शोध-प्रबन्ध में व्यक्त किये गए इन विचारों की सर्वथा उपेक्षा नहीं की जा सकती, यद्यपि ये विचार स्वयं परस्पर विरोधी हैं। कुशाग्र-बुद्धि यदि सूक्ष्म-भेद न समझ सके, भावों और विचारों को स्पष्ट रूप से ग्रहण न कर सके तो उसे कुशाग्र-बुद्धि से अभिहित करना ही व्यर्थ है।

जायसी के कवि-व्यक्तित्व की अभिव्यक्ति के लिये उनकी कृतियों में धार्य सकेतो का ही हमें आश्रय लेना है। ज्ञान से उत्तम व्यक्तित्व का निर्माण होता है। जायसी भी विविध प्रकार के लौकिक और शास्त्रीय विषयों से परिचित थे। किसी काव्य को प्रासंगिक रूप से उल्लिखित विषय का सूक्ष्म विवेचन करने वाला ग्रन्थ नहीं समझा जा सकता, अतः ज्ञान-सीमा के छोर का सकेत मात्र ही लिया जा सकता है।

जिन कृतियों का उल्लेख जायसी ने किया है उनके वस्तु-विषय की जानकारी जायसी को थी, यह उद्धरणों से ही स्पष्ट है। हिन्दूधर्म की जानकारी जायसी को थी इसके लिए निम्नलिखित उद्धरण प्रस्तुत किये जा सकते हैं—

(१) चार वेद और चौदह विद्यायें हैं—

चतुरवेद मत ओही पाहा। रिग जु^{३२} साम अथर्वन महा। १०।१०।५। पदमा०
आरिठ चसुरदसा, गुन पढै। १।१२।१६।

(२) पाच वरस के हो जाने पर विचारम होता है—

पाच वरस मैह भय सो बारी। कीन्ह पुरान पढै बैसारी ॥

(३) अध्ययन के विषय, शास्त्र और वेद हैं—

रहहि एक सग दोऊ, पढहिं सास्तर-भेद। ३।५।५। पदमा०

(४) 'पुरान' शब्द का जायसी-अभिहित अर्थ धार्मिक-ग्रन्थ है। द्वितीय उद्धरण में 'कीन्ह पुरान' का अर्थ है धार्मिक विधि पूरी की और पढ़ने के लिए बैठायी गई। पुरान के उक्त अर्थ के पोषक निम्नलिखित उद्धरण और देखे जा सकते हैं—

(क) जस पुरान मैह लिखा बखान्। १।५।१।

(ख) लिखा पुरान जो आमत सुनी। १।१२।१६।

३१ सुफी महाकवि जायसी, पृ० ३६१

३२ मनु के लिए जुग के प्रयोग वर डॉ० जयदेव को आपत्ति है। व० जायसी, पृ० ४३

जायसी श्रद्धावली में शुक्ल जी ने जुग नहीं, जग पाठ दिया है। यही शुद्ध पाठ है, अतः डॉ० जयदेव की आपत्ति स्वयं खरित हो जाती है

(ग) जो पुरान विधि पठ्या, सोई पढन गरय ।

और जो भूले आवन, सो सुनि लामे पय ॥ ११२।८-६ ॥

(घ) कन्हू पडित पढहि पुरान् । धरम पय कर करहि बदान् । २।१५।३

(ङ) मा बिहान पडित सब आये । फाडि पुरान जनम अरयाप । ३।३।२

ये उद्धरण स्पष्ट करते हैं कि उनकी दृष्टि में पुरान का अर्थ—पुराण, कुरान, ज्योतिष-ग्रन्थ अर्थात् सामान्य रूप में 'धार्मिक-ग्रन्थ' है। जब चन्द 'पट् भाषा पुरान च कुरान कथित मया', कहते हैं तब उनका उद्देश्य पृथ्वीराज रासो को कुरान कहना नहीं हो सकता। यह पहले दिलाया जा चुका है कि चन्द, पृथ्वीराज रासो को एक पौराणिक या धार्मिक काव्य-ग्रन्थ की महत्ता प्रदान करना चाहते थे। यदि जायसी ने पुरान-कुरान को एक ही नाम दे दिया है, तब उनको अज्ञ मानना या इस्लाम धर्म से अनभिज्ञ मानना उचित नहीं है। यह कवि की समन्वयवादी दृष्टि की अभिव्यक्ति मात्र है।

(५) सामुद्रिक-शास्त्र एव ज्योतिष-शास्त्र^{३३} का ज्ञान—

कुवर वनीसो सच्छनी, अस सब माह अनू^{३४} । २।२५।८॥ पदमा० ।

पडित गुनि सामुद्रिक देखा । देखि खप ओ लखन विसेखा । ६।१।३

परिवा छदित एकादसि नदा । दुरज सप्तमी द्वादसि मदा ।

तीनि अष्टमी तेरसि जया । चौपि चतुरदसि नवमी खया ।

भूरन पूमिठ दसमी पाचै । सुत्रै नदै बुध भय पाचै ॥ ३।२।४

नदा, भद्रा, जया, रिक्ता और पूर्णा के रूप में तिथियों का वर्गीकरण ज्योतिष-शास्त्र के अनुकूल है।

(६) संस्कृत-ज्ञान—

ज्योतिष और सामुद्रिकशास्त्र की भारतीय-पद्धति से जायसी परिचित थे, यह संस्कृत ज्ञान के अभाव में संभव नहीं था। रत्नमेन विचार-खंड में तो मुहूर्त देखने की भारतीय-पद्धति का ही ज्योतिष-शास्त्रीय वर्णन है।

सात सरग जो कागद करद । घरती स्सुद दुहु मसि भरद । १।१०

तो 'असित गिरि सम स्यात्कज्जल सिन्धु पात्रै^{३५} का रूपान्तर है।

भवर जो पात्रा भव्ल कहं मन चीला बहु केलि ।

आई परा कोई हस्ती, बूर कीन्ट सो देलि ॥ ३।४।८-६॥

३३ ज्योतिष सम्बन्धी उद्धरण के लिए द्रष्टव्य—रत्नमेन विचार-खंड

३४ कुवर वनीसो सच्छन राता । दसए सछन कहै एक वाता ।

जावौ माहि गोपिचंद जोगी । को सो माहि भरथरी बियोगी ॥ २०।१।१३-६

३५ यही भाव 'आखिरी कलाम' के छठे दोहे की कुछ पंक्तियों में भी है।

यह दोहा सस्कृत की मुद्रातिद्ध इस मूर्ति का रूपान्तर है—

रात्रिर्मिथ्यनि मविथ्यनि सुप्रभात
 नाम्नामुद्देश्यनि हसिष्यति ॥३८॥ श्री ।
 इत्य विचिन्त्यनि कोष्ठा नि द्विरेके
 हा हन्त । हन्त । नलिनी मञ्ज उज्जहार ॥

जायसी ने रत्नसेन द्वारा अश्व-पगोळा का उल्लेख^{३६} किया है। नाम-परिगणन शैली के कारण अश्वों की विविध जातियों का भी बुद्ध-सज्जा के समय उन्होंने वर्णन किया है, पर 'तुम्हें रोग हरि माये जाये' (पदमा० ८१४।७) कह कर तो स्पष्ट रूप से पचतन्त्र की इसी प्रकार की एक कहानी की ओर संकेत किया है।

(७) पौराणिक नामों का उपयोग—

जायसी ने—वररत्नि, भोज (पृ० ३७), चारो वेव, इन्द्र, ब्रह्मा, अमर (अमरकोष), भागवत, पिगल, मीना, भ्रातृवती, व्याकरण, (पृ० ४४) गोपीचन्द, राखन, राखण, भरपरी, (पृ० ५५) सीता, लोक में प्रचलित सगुन (पृ० ५६), व्यास (५७), सदा पाताल, सप्त-स्वर्ग (पृ० ६२), चन्द्र, सूर्य, राहु, कृपा, अनिरुद्ध (पृ० ८५), भर्तृहरि पिगला, पार्वती-महेश (पृ० ६०), अम्बरा द्वारा तपस्य, महादेव की कृपा ने राम का रण जीतना (पृ० ६१), जगत्-मिथ्या, योगतन्त्र (पृ० १०५), हनुमान द्वारा लंका-दाह, भगवत्स ताटा (पृ० १०६), अगद का पदारोपण (११६), विक्रम-भोज (पृ० ११८), प्रथमनाद की उत्पत्ति, तब वेद का उत्पन्न होना (पृ० १२५), हिन्दू-विवाह-विधि (पृ० १२६), अभिमन्यु (पृ० १२६), दामन-वलि-कथा, जालधर-गोपीचन्द, कृष्ण-गवड, पट्ट महादेवी (पृ० १५१), ननुद्र-मयन, (पृ० १८२), लक्ष्मी की चंचलता (पृ० १८३), नल व दमयन्ती (पृ० १८३), पुनर्जन्म (पृ० १८४), पंडित सहदेव (पृ० १६६), हिन्दू नीचों के नाम (वादशाह दूती 'वड'), हनुमान, अगद, अर्जुन, भीम, जगदेव, मालकदेव, हमीर, हरीमचन्द्र, कृष्ण चाणूर तथा अनेक रामायण-महाभारत के पात्रों के नाम (पृ० २००-२०१)—आदि का उल्लेख प्रसंगवत् किया है। इनके साथ सम्बद्ध प्रमुक्त घटनाओं के समेत से यह भी स्पष्ट हो जाता है कि जायसी इनसे परिचित थे।^{३७}

(८) अन्य-विज्ञान—

जायसी ने परचाय-प्रवेश का दो बार उल्लेख किया है।^{३८} बाध-यशो^{३९} का

^{३६} रत्नसेन तुलसी-चंद्र, दोहा ३३ ॥ १ ४—जा० प्र०, पृ० १७

^{३७} पृष्ठ मार्गसे जायसी प्रचायनी, २० आचार्य रामचन्द्र शुक्ल, भा० प्र० मभा काशी के पंचम सम्परण की है

^{३८} इष्टव्य—जायसी प्रचायनी, पृ० १०६, २७५

^{३९} पर०, पृ० ८२

तथा विविध राग-रागिनियों^{४०} के नामों का उल्लेख उनके संगीत-प्रेम का साक्षी तो है ही, चित्र-मूर्ति या स्थापत्य कला के परिचय का भी उन्होंने सकेत किया है।^{४१} स्त्रियों के विविध रूपों और भेदों का भी उन्होंने प्रसंगागत वर्णन किया है।^{४२} कामशास्त्र के अनुसार पद्मिनी के सपूर्ण लक्षणों का वर्णन जायसी द्वारा 'राजा-सुआ-सवाद' खंड में किया गया है। जायसी ने रसायन शास्त्र और मरजीया (गोताखोर) का भी उल्लेख किया है।^{४३} दर्शन सम्बन्धी विचारों के तो अनेक उद्धरण प्रस्तुत किये जा सकते हैं। 'आखिरी कलाम' उनके इस्लाम धर्म के ज्ञान का सूचक है। इसके अतिरिक्त अद्वैत, वेदान्त, सूफी-प्रेम-साधना, प्रतिविम्बवाद आदि के सहित हठयोग की साधना का भी उन्होंने प्रमगवश निर्देश किया है।^{४४} विविध विषयों की यह जानकारी एक प्रबन्ध-काव्य के सृजन के लिए आवश्यक है।

(६) लोकव्यवहार का ज्ञान—

जायसी ने लोकजीवन का प्रत्यक्ष अनुभव किया था। हिन्दू-जीवन-पद्धति के जन्म से लेकर मृत्यु पर्यन्त के सभी प्रमुख विधि-विधानों से वे परिचित थे। राजपूती जीवन की उस विशेषता का तो उन्होंने प्रत्यक्ष ज्ञान प्राप्त किया था कि युद्ध में किस प्रकार स्त्रियाँ सती होती थी—जोहर करती थी और पुरुष युद्ध में प्राणत्याग करते थे। सामान्य-जीवन के व्यवहारों का भी उन्होंने स्थान-स्थान पर उपयोग किया है।^{४५} सगुन का वर्णन जोगी-खंड में है। राज-पक्षी केवल लोक कथाओं में मिलता है, जायसी ने इसका वर्णन बोहित-खंड में किया है। सूक्तियों, लोकोक्तियों एवं ग्राम्य-जीवन के उपमानों के प्रयोग ही जायसी के लोक-व्यवहार-ज्ञान के परिचायक हैं।^{४६}

४० वही, पृ० २३५

४१ वही, पृ० १८, १२७

४२ वही, पृ० १४ (वेण्या) पृ० १५ (मासिन)। बाला, कन्या, पद्मिनी, बय सधि (पृ० २०)

४३ वही, कलम पृ० १२६ और पृ० १२६, १८२

४४ प्रतिविम्बवाद के लिए—जायसी ग्रन्थावली, पृ० २५, २८, २६,—पृ० १, २७ आदि आध्यात्मिक सकेतों के लिए—पृ० १, २७ आदि

४५ ऋण—जोहि व्योहरिया कर व्योहारू। बा लोह देव जो छंकिहि धारू। ७, २, ६

बगुला—जोहि सरवर सह हस न आवा। बगुला तेहि सर हस कहावा। ८, २, ७

उलू—का सोर पुरुष रैन कर राऊ। उलू न जान दिवस कर राऊ॥ ८, ५, ५

अनवट विछिया—अनवट विछिया नखत तराई। १०, २०, ७

मुखं—मुख सो जो मर्त घर नारी। १२, ७, १

सोकोविन दृष्टि—आगे देखि घरहु मुई पाऊ। १२, १२, १

साहस जहा सिद्धि सह होई। १, ४, १, ३, काजी बूध विनिमि होइ नीरू। १५, ३, ३

४६ प्रत्यक्ष—जायसी ग्रन्थावली की मूयिका, पृ० १६८

सूफी महाकवि जायसी, पृ० २३१ से २३४ तक

(१०) इतिहास, राजनीति, साहित्य और सामाजिक-आंदोलनों का ज्ञान—

डॉ० जयदेव ने यह स्वीकार करते हुए भी कि जायसी ऐतिहासिक घटनाओं और राजनीतिक हलचलों से अनभिज्ञ न थे, यह निर्णय कर लाता है कि 'जायसी ने इन ऐतिहासिक ग्रंथों का अध्ययन किया था, यह तो नहीं कहा जा सकता।'^{४३} साथ ही उन्होंने यह भी कह दिया है कि वे हिन्दी-साहित्य की परम्पराओं में भी मुनकर ही परिचित थे।^{४४} इतिहास और राजनीति से परिचय का माधो तो स्वयं पद्मावत का उत्तरार्ध है। हम यहाँ पद्मावत में उपलब्ध कुछ ऐसे नक़्त उद्धृत करते हैं, जिनके द्वारा उनके पूर्ववर्ती हिन्दी-साहित्य में भी परिचित होने का निष्कर्ष निष्काशा जा सकता है—

भाट—(क) भाट बलि नहि भोजि मली ।

पावहि हन्ति घोड भिखली ॥ २।००।११ पद्मा० ।

(ख) भाट ग्रहे सरर के कला ॥ २५।११।२ ।

(ग) भाटि काट मोखु सो टरना ।

हाथ फटार घट हनि भरना ॥ २५।१२।३

(घ) स्वामिकान सो जूझै, सोऽ गण सुय रात ४३।३

इन उद्धरणों से यह निष्कर्ष निकाला जा सकता है कि जायसी चन्द कृत पृथ्वीराज रासो एवं उसमें वर्णित चन्द की मृत्यु-घटना से परिचित थे। चन्द द्वारा बल दिये गए स्वामि-वर्म के महत्त्व का भी उन्होंने संकेत किया है।

जोलाहा—

ना-नारद तव रोद पुकारा । एक जोलाहै सो भैं हारा ।

प्रेमतनु निनि ताना तनई । जप तप साधि सैरग मरई ।

दरब भरव सज देड विवारी । गनि साथी सब लेहि समारी ।

पाच भूत माही गनि मलई । ओहि सो मोर न परी चलई ।

निधि कह सवरी साज सो साजै । लेड लेह नाव नूच सो भाजै ।

मन मुरी देड सव अग मोरे । तन सो विनै दोड कर जौरे ।

सूत सूत सो क्या मवाँ । सीमा काम विनत सिधि पाई ॥

असरावट । ४३ ॥

इन चौपाइयों के भाव यह स्पष्ट कर देते हैं कि जायसी कबीर, उनकी सावना, तप-पद्धति और सिद्धियों से परिचित थे। सामाजिक जीवन पर पड़ने वाले कबीर के प्रभाव से भी वे अनभिज्ञ न थे।^{४६}

^{४३} द्रष्टव्य—सुफ़ी महाकवि जायसी, पृ० ४६

^{४४} वही, पृ० ४८

^{४६} द्रष्टव्य—परिपद् की विद्यापति पदावली, २६२वा पद

जाहि देस भिक मछुकर नहि मूजद

कुसुमिब नहि कानन ॥

(११) सुपुरुष—

विद्यापति ने नायक के लिए इस 'सुपुरुष' शब्द का अनेक स्थलों पर प्रयोग किया है। उनकी दृष्टि में सुपुरुष के दो मुख्य लक्षण हैं—युद्धकाल में वीरता का प्रदर्शन और शान्ति काल में विलास-सलग्नता। यह शब्द जायसी के समय तक इसी अर्थ में रूढ़ हो गया था। उन्होंने इसी अर्थ में प्रयोग भी किया है—

राजि दीन्ह कटक कह वीरा । सुपुरुष टोह, ऊरहु मन वीरा ॥ १५॥८११

दूर्वा मिले मनावा भला । सुपुरुष आपु आपु कहें चला ।

लौन्ह उतारि जाहि हित जोगू । जो तप करै सो पावै भोगू ॥ २५॥२४१३

धनि पुरुष अस नवै न नाए । औ सुपुरुष होइ देस पराण ॥ २६॥४१७॥

जहँ सत पुरुष तहा सुरसती । २७॥२८११

जायसी ने विद्यापति के द्वारा अत्यधिक प्रयुक्त प्रणय-प्रतीक, मासती और भवर का प्रचुर उपयोग किया है। प्रसंग भी सयोग-वियोग का ही है। नागमती वियोग-खड का अन्तिम दोहा तो विद्यापति के एक पद की छाया ही लगता है—

नहिँ पावस ओहिँ देसरा, नहिँ हेमन बसत ।

ना कोकिल न पपीहरा, जेहिँ सुनि आवै ऋत ॥ १६ ॥ जायसी ॥

उक्त तथ्यों और जायसी के सकेतो को उद्धृत करने का प्रयोजन यह है कि पद्मावत के रचयिता को निरक्षर और बहुश्रुत मात्र मानने की धारणा को निरस्त किया जा सके। जायसी एक महाकवि के अपेक्षित गुणों से सम्पन्न व्यक्ति थे। काव्य-सृजन के लिए वे सहायक विविध तत्त्वों से विज्ञ थे। न केवल सपनावती और मुगुषावती की सूफी-काव्य-परम्परा मात्र से ही, अपितु पूर्ववर्ती कवियों की कृतियों और साहित्य से भी वे परिचित थे, उनका रसास्वादन भी कर सकते थे, और यथास्थान उन के भावों का उपयोग भी कर सकते थे।

(१२) विनम्रता—

जायसी अत्यन्त विनम्र व्यक्ति थे। वे अपने आपको पंडितों का अनुसरण करने वाला कहते हैं। अपने ज्ञान और अपनी ज्ञान-शक्ति को भी वे पंडितों की देन कहकर अपनी विनम्रता प्रकट करते हैं—

औ विनती पंडित सन भजा । दूट सवाहु नरबहु सजा ।

हौँ पंडितन केर पछुलागा । किछु कहि चला तबल देड ढगा ॥ ११२३॥२-३

मैं एहिँ अरथ पंडितन्ह बूझा । कटा कि एम्ह किछु और न सूझा ।

पंडित पढ़िँ अखरावटी, दूटा जोरहु देलि ॥ पृ ३०३ । अन्त्या०

ना मोहिँ गुन न जीम रस नाता ॥ १७ ॥ ११६

(१३) सहृदयता—

जायसी प्रेम की पीर से स्वयं सम्पन्न थे ही, मित्रता^{५०} को अन्त तक निभाने वाले व्यक्ति भी थे। अज्ञ-जनो के प्रति वे अत्यन्त उदार थे—

दीठित रुह निगरे, अघ भूखहि दूरि ॥ १।८।६
 बुझै सो कहि उपदेश । ५२।३ ।
 भवर आट कन रुह सन, लेह रुख के बास ।
 दादुर बास न पावई, भलहि जो आछै पास ॥ १।२४ ।
 तेहि कत बुधि जेहि हिय न नैना ॥ ३।८।७ ॥

(१४) गुणी और गुणो के प्रति दृष्टि—

जायसी यह मानते थे कि गुण छिपाने की वस्तु नहीं, पर वे यह भी अनुभव करते थे कि गुणी व्यक्ति को आत्म-स्तुति करने वाला नहीं बनना चाहिये—

बहु परवने जो गुन तोहि पाहा । गुन न छपाइय हिरदय माहा । ७।३।५
 गुनी न बेटे आपु सराहा । ७।८।६ ॥
 बह गुनवन गसार् चह सवारै बैग । १।१०।८ ॥

(१५) कवि—

जायसी ने स्वयं अपने लिए कवि^{५१} शब्द का प्रयोग किया है। 'जस कवि कहा विपास' कह कर वे कवियों से ध्यास को प्रामाणिक मानते हैं। जायसी ने कवि की सायंकता उसके वाक्य की प्रभावशीलता में मानी है—

सुनि तेहि आदउ आसु । १।२३।६
 जो नहि सुनै सीस सी सुना ॥ ३।८।१।४।
 सुहृन्द नहि दह जोरि सुनावा । सुना सो पीर डेम कर पावा । ८० २।१

जायसी यह उचित नहीं मानते थे कि पहिल और कवि अर्थ-लोभ में पड़ें। वे मध्य काली का जीवन व्यतीत करते थे। राज दरबारों की व्यवस्था से वे पूर्ण परिचित थे, वहाँ की घूमजोरी और अष्टाचार को वे शासन की बड़ी दुर्बलता समझते

१० मुहम्मद धारिउ मीत निति, भए जो एक नित ।
 एहि जामाय जो निवहा, बोहि जा विछुरन नित ॥ १।२२
 मुहम्मद कवि जो बिरह भा, ना तन रक्त न मामु । १।२३
 ५१ सहा साह कवि मोह बगानू । १।२३।१
 मुहम्मद कवि, जा बिरह भा । १।२३।८ ।
 मुहम्मद कवि दह जोरि सुनावा ॥ उपसहार ७

ये १५२ ऐसे दरबारों और वहाँ के समाज से अर्थ-प्राप्ति को वे हीन कार्य मानते थे । उनका दृष्टिकोण था कि सरस्वती के साधक कवि को लक्ष्मी की कामना भी नहीं करनी चाहिए—

पंडित होइ सो हाट न चढ़ा । चहौ विनाय मूलि गा पढ़ा । ७३।३

चहै लखि वाउर कवि सोई । जह सुर सति लखि फित होई ।

कविता सग दाहिद मतिमगी । काटै कूट पुहुग कै सगी ।

कवि तो चेला बिधि गुरु, सीप सेनाती बुद ।

तेहि मानस के आस का, जो मरजिया समुद । ३८ । ४।६-८ ॥

विधाता के शिष्य, कवि की मानस-समृद्धि ही पर्याप्त है । जायसी, कवि की क्षमता से पूर्ण परिचित थे । वे कवि की जीभ को दुधारी तलवार मानते हैं, जो एक ओर आग और दूसरी ओर पानी से युक्त है । वह ओजस्विता भी भर सकती है और शांति तथा शीतलता भी प्रदान कर सकती है—

कवि के जीम खड्ग हरद्वानी । एक दिसि आगि दुसर दिसि पानी । ३८।५।४॥

(१६) समन्वयवादी-दृष्टि—

जायसी इस्लाम के अनुयायी थे । इस्लाम की मान्यताओं से वे परिचित ही नहीं, उनके पूर्ण विज्ञ थे । हिन्दू रीति-रिवाजों और धार्मिक-मान्यताओं से वे निकटतम परिचित थे । यहाँ के हिन्दू-समाज, उसके इतिहास, उसकी लोक-कथाओं और उसके साहित्य को वे आदर की दृष्टि से देखते थे । प्रेम का साधक हिन्दू-मुसलमान का भेद कैसे कर सकता था ? डॉ० जयदेव भी यह मानते हैं कि 'उस युग की एक विशेष भावना थी—सामंजस्य की, जिसकी ओर हमारे कवि (जायसी) की पूर्ण दृष्टि थी ।'^{५३} शुक्ल जी के कथनानुसार 'इस उदार सारग्राहिणी प्रवृत्ति के साथ ही साथ उन्हें अपने इस्लाम धर्म और पैगम्बर पर भी पूरी आस्था थी ।'^{५४} जायसी कवि, सहृदय और उदार थे । हिन्दू और इस्लाम धर्म में जो कुछ उत्तम और समन्वय के योग्य था, उस पर उनकी सजग दृष्टि पहले पड़ी है । अखरावट और आखिरी कलाम में अपने सिद्धान्तों का प्रतिपादन उन्होंने इसी समन्वयवादी दृष्टि से किया है । समन्वय में न कोरे इस्लाम धर्म की अपेक्षा की जा सकती है, न कोरे हिन्दू धर्म की । यह अस्पष्टता नहीं है, बल्कि मानवता के धरातल पर उदात्त वृत्तियों से निमित्त नूतन-भूति की प्रतिष्ठा का प्रयत्न ही कहा जा सकता है—

* ५३ लोभ पाप की नदी अकोरा । सत न रहे हाथ जो बोरा ।

जह भकोर तह नीक न राजू । ठाकुर केर बिनासे काजू ॥ ५३।४।१-२॥ ५०

५३ प्रष्टव्य—सूफी महाकवि जायसी—पृ० ३५०

५४ . . . जायसी ग्रन्थावली—मूमिका, पृ० १०

बलि ब्रह्म दानी बडक है । हातिन करन सिन्धी ऊहै । ११७।२।
 बाहर सेह जो पाहन पूजा । सरत को मार लेह सिर दूजा ॥ २१।४।६
 महादेव देवन्द नै भिता । दुम्हरी जल रान रन भिता । २२।१।६
 कौन्त ऊरुवा नरदन औ तखि कौन्त नहानु ।
 पुनि भइ चौदसि चाद सो रूप गरुठ ठपि नाहु ॥ २७।४३ ॥
 पदनावन भइ पूरुठ नला, चौदसि चाद डई सिध्ना ॥ २६।५।२ ॥
 आदम हौवा नह नृप, लेह छला क विलास ।
 पुनि तहवा ते जाट्टा, नारद के विरावास ॥ छन्द। ६ ।
 निन्द संने उपराना भाविहि नानि कुलीन ।
 हिन्दू तुरन हवौ भण, रूपने रूपने दीन ॥ अल० ७ ॥
 मनुवा भचल टाप बजे ऊहयिर ना रहै ।
 पाल पैटारे साप मुहन्द तेहि विवि राखि । अल० ३५ ॥
 जो जन ज्ञान सिठ लेत ई रनर निन्दू कर निल लेव ।
 सो ऊतारे मुहम्मद देखु नहु निन्द देव ॥ आखिरी० २० ॥

हातिम और कर्ण को एक पंक्ति में बिठाना, पाहन पूजने की निन्दा करते हुए भी महादेव को सब देवताओं से श्रेष्ठ बताना, मारनीय-काव्य-परम्परा में हट पूर्णमा को कला को फारसी काव्य-परम्परा की चतुर्दशी के चाद से समवेत करना, आदम और हौवा को नारद के साथ स्वर्ग में उपस्थित दिखाना, तथा मुहम्मद को शकर का अवतार निन्द करना, विचारों या इस्लाम और हिन्दू धर्म के ज्ञान की अस्पष्टता नहीं है। वस्तुतः ये तथ्य इस दृष्टिकोण के साक्षी हैं कि जायसी का उद्देश्य हिन्दू और तुर्क को सम-नामिक-धरातल पर एक ही प्रभु की मन्तान के रूप में ब्रबा करना था। मन को नयमित कर, सबको प्रेम-मायना के द्वारा मानव को उच्चतम स्थान तक पहुँचने की और निर्देश करने में जायसी के व्यक्तित्व का मध्य-रूप स्पष्ट होता है—

पुतपहि जालिय उच हिवाज । दिन दिन राँनै उँचै पाज ।
 म्हा उँचै पै नैव वाग ॥ उँचै नो भीनिय केवारा ॥
 उँचै चटै, उँचै गट सुम्हा । उँचै पात उँचै मतिहूमा ॥
 उँचै मग संगति निनि बीनै । उँचै काव बीठ पुनि डँनै ॥
 दिन दिन उँचै होतै नो, जेहि उँचै पर चाट ।
 उँचै चट्ठा जो खनि परै, उँचै न छाडिज काठ ॥ १६ । ५

जायसी, मानव की प्रगति में विद्वान रखते हुए बार-बार गिर कर भी आगे बढ़ने के लिए प्रेरित करने वाले कवि थे। अलरावट और आखिरी कलाम उनको इस्लाम का मच्चा अनुयायी सिद्ध करते हैं पर वही भी मानवता को वे नहीं भूलते—

नोट नोछु लाग रहै, जेहि चलि आगे जाड ।

न तू रिमि पाहे, आबई नारग चलि न भिराड । अल० पृ० ३२०

जायसी ने यद्यपि पद्मावत में अलाउद्दीन के भोज के समय आम्रपि पदार्थों का वर्णन किया है, पर वे स्वयं आचार में किसी वैष्णव ने कम प्रतीत नहीं होते—

छाड्डु थिठ श्री मन्त्री मासू । सूये मोनन कहु गरासू ।
दूध मासू धिज कर न अहासू । रोटी सानि कहु फरहासू ॥
एहि विधि काम घटावहु काना । काम क्रोव निसना मढ माया ॥
अम० पृ० ३२८ ।

सूफी साधना के चरमलक्ष्य, प्रेम की पीर में सम्पन्न और सदाचार में वैष्णव, फरीर जायसी हिन्दू और मुस्लिम धर्म एवं उनकी काव्य-परम्परा से पूर्ण परिचित थे। वे प्रसन्न काव्य के सहायक विविध विषयों के ज्ञान से सम्पन्न थे। लोक-व्यवहार के जो वे प्रत्यक्ष अनुभवों थे। इतिहास और राजनीति की उन्हें जानकारी थी। वे विनम्र, सहृदय और गुणी तो थे ही, एक ऐसे कवि भी थे, जो स्वान्त मुग्धाय के गाय, जनता के पथ-प्रदर्शन के लिए काव्य-रचना में प्रवृत्त होता है। अपनी ममत्व्यवादी दृष्टि के कारण वे मानवता के पोषक थे। उनकी कृतियां उनके दृष्टिकोण की ताव्या-मिव्यतिया हैं। क्या लोकपक्ष में और क्या भगवत्पक्ष में, दोनों और उनकी गूढ़ता और गंभीरता विलक्षण दिखाई देती है।^{१५}

काव्य-हेतु—

जायसी के व्यक्तित्व का पन्चिच देते हुए यह स्पष्ट कर दिया गया है कि वे वाच्य-शास्त्र और लोक-व्यवहार में विज्ञ थे। उनकी प्रतिभा का पन्चिच तो उन काव्य-प्रसिद्धि से मिलता है, जिसके अनुसार उनकी कुसुमता पर हगने बाने मेरगाह तो उराने यह कहकर चुप कर दिया था कि 'मोहि का हगनि कि कोहरहि।' प्रतिभा पर ध्युपति के साथ जायसी ने गुरु के पाम नहर काव्याम्याम भी दिया था—

मेगद अरफ पोर सिमान । जेहि मोहि पन डीनर उचिरान ।
लोता रिण भ्रम नर दीया । लठी जोहि ना निरन्त लीया ।
भास्य हुन अ धियाव ओ सुम्मा । या नजोह नय जात वृम्मा ॥ ११८८/१३१
अगुस भास्य रंग दुरान । पन लाह मोहि डीनर निगान् । ११८८/१३२
मोहि नयन मै पाह वरनी । जेरी जीव पन नय वरनी ११८८/१३३

'मोहि परर पन्चिच वृम्मा' कहकर जायसी ने यह भी नयेन कर दिया है कि गुरु के पाम नहर काव्याम्याम करने और पठितों के नाद मन्मथ करने में उठती काव्य-रचना में जोहि प्राप्ति ।

गुरु के प्रतिरिक्त जायसी के हृदय की विन्त-मेरना भी उनके काव्य-मन्मथ की रस प्रसून से प्रतीत होती है—

तेहि के बोल बिरह कै धाया । कह तेहि मूल नहि तेहि नाया । १।२३।६

मुहमद कवि जौ बिरह भा, ना तन रन न नाम् ।

जेतु मुह देखा तेत हँसा नुनि तेहि अ कठ आस । १।२३।

जोगी लाट रन न लेत । गाढ प्रीति नमनन्त जल भेंट ॥ ७५०२।२।

इस प्रकार जायसी की मान्यता के अनुसार काव्य के मुख्य हेतु-प्रतिभा और व्युत्पत्ति से बढ़कर गुरु कृपा और अभ्यास तथा हृदय-स्थित प्रेम की पीर या विरह-वेदना है, जो उनके काव्य-सृजन की प्रमुख प्रेरणा रही है ।

काव्य-प्रयोजन

जायसी के कवि व्यक्तित्व का निर्देश करते हुए हमने स्पष्ट कर दिया है कि वे ऐसे कवियों को बुरा समझते हैं, जो लक्ष्मी-प्राप्ति को काव्य का प्रयोजन बनाते हैं । अतः जायसी इस प्रयोजन को स्वीकार नहीं करते । उन्होंने निम्नलिखित पक्तियों में स्वयं ही अपनी काव्य-रचना का प्रयोजन स्पष्ट कर दिया है—

मुहमद कवि यह जोरि सुनावा । सुना नो पीर प्रेम कर पावा । ७५० २।९

औ मैं जानि गीत अस कोटि । मकु यह रहै जगन नह चिन्ह । २।३।

धनि सेठ जम नीरनि जासू । फूल मरै पै नरे न बाम् । ७५० २।७ ।

श्रोताओं के हृदय में प्रेम की पीर भर देना तथा मरणोपरान्त कीर्ति को सुरक्षित रखना, ये ही दो मुख्य प्रयोजन जायसी की काव्य-रचना के हैं । यश की प्राप्ति को जायसी घनाकांक्षा की भांति बुरा नहीं मानते—

केट न जगत बस बेचा केट न लीन्ह अस मोल ।

जो यह पटै कहानी हृद सवरै दुठ दोल ॥ ७५० २ ॥

भारतीय परम्परा, काव्य के प्रयोजन में चतुर्वर्ग में से किसी एक की निधि भी स्वीकार करती है । जायसी ने भी श्रोताओं के लौकिक और पारलौकिक फल के सुघरने का संकेत कर दिया है । जायसी के प्रेम-काव्य का मूलन भी उनकी प्रेम-साधना का एक माध्यम मात्र है । अतः परम-पुरुषार्थ मोक्ष भी उनके काव्य का एक प्रयोजन है । इस मोक्ष की चर्चा उन्होंने कई स्थानों पर की है—

कौन खतर पाठव तह मोल । पदमा० ४।३।४

तब होछ मोल गहन जो बूटै ॥ आखिरी० ५।७

नौ सौ बरत छतीस जो मण । तब एहि क्या क आखर कहे ।

देखो जगन सुष कलि नाहा । जगत धूप धरि आगत छाहा ॥

यह ससार सपन कर लेला । गगन वदन नैन मरि देखा ॥

अस जिन जानेहु बढत है, दिन आवत नियरात ।

कहै सों बूझि मुहम्मद, फिनि न कहौ असि बात ॥ आसि० १३॥

जो धरमी होइहि संसारा । चमकि वीज अस जाइहि पारा ॥ आसि० २८॥

ससार को नश्वर समझ कर जायसी ने प्रेम-साधना को काव्य-साधना का आवरण दिया । इससे कीर्ति और मोक्ष दोनों की एक साथ सिद्धि होती है । येही दोनों प्रयोजन जायसी की दृष्टि में मुख्य है ।

काव्य-रूप

मध्यकाल में प्रायः प्रत्येक प्रकार के प्रबन्ध-काव्य का बोध 'कथा' शब्द से हो जाता था । कथावस्तु ही ऐसे काव्यों का मुख्य आधार है । भाषा, छन्द और वस्तु-गठन सहित उसके आकार प्रकार को कथावस्तु का शृंगार मान लिया जाता था । कथा कैसी है, इस पर कवियों का ध्यान अधिक रहता था । दृष्टि-भेद एवं रचि-भिन्नता के कारण कविगण भिन्न-भिन्न प्रकार की कथाओं को अपने काव्य का आधार बना लिया करते थे । जायसी की भी अपनी रचि थी, इसीलिए उन्होंने कहा है—

तुरकी, अरबी, हिंदुई, भाषा जेनी आहिं ।

जेहि मह मारग पैम कर, सवै सराहै ताहि ॥ उप० १।

प्रेम के मार्ग का वर्णन किसी भी भाषा में हो, वह लोकप्रिय और प्रशंसनीय बन जाता है । जायसी ने भी अपने पद्मावत को दो शब्दों से अभिहित किया है 'प्रेम-कथा' और 'प्रेम-कहानी' ।^{११} कही-कही उन्होंने केवल 'कथा' और केवल 'कहानी' भी कह दिया है । पद्मावत की संपूर्ण कथा के एक अंश, या घटना-विशेष को भी उन्होंने कथा कहा है ।^{१२} जायसी ने कथा और कहानी दो शब्दों का प्रयोग किया है, पर वे इन दोनों में कोई तात्त्विक भेद नहीं मानते—

सुख च्छाद के कथा जो कहैऊ-। पैम क कहनि लाइ चित गहेऊ । ७।६।७।

कथा कहानी सुनि जित जरा । जानहु घीठ बसदर परा । २३।१०।७।

वह तोहि लागि कथा सब जारी । २३।१४।७

^{११} पहिले ताकर नाव से कथा करो आगाहि । १।१।६-

कथा भरम बैन कवि कहा । १।२३।१ ॥ हीरामन बेइ बर्चा कहानी १६।६।१

प्रेम कथा एहि भाति विचारहु । उप० १।७

कहा मुहम्मद प्रेम कहानी । अख० ४५।१

कहै प्रेम के बरनि कहानी । अख० ५३।७

^{१२} सिफल दीप कथा अब गावौ । २।१।१

कथा-वाचको द्वारा कही जाने वाली कथा को भी उन्होंने कथा ही कहा है—

कतहू कथा कहै निछु कोई । २।१५।४

इन उद्धरणों में स्पष्ट है कि जायसी ने 'कथा' शब्द का प्रयोग काव्य-शास्त्रीय अर्थ में नहीं किया है। जायसी ने पद्मावत की भाषा को 'भाखा' और छन्द को चौपाई कहा है

आदि अन जम गाथा ऊहै । लिखि भाखा चौपाई ऊहै । १।२-४।५

जायसी द्वारा सकेतित इन तथ्यों से केवल इतना ही निष्कर्ष निकलता है कि वे प्रेम-मार्ग के वर्णन करने वाले काव्य को ही उत्तम समझते हैं। भाषा कोई भी हो प्रेम-कथा लोकप्रिय और प्रशंसनीय होती है। जायसी का पद्मावत भी एक प्रेम-कथा या प्रेम कहानी है। यह कथा, नायक और नायिका के जन्म से मृत्यु तक का वर्णन करती है। यह लोक-भाषा (भाखा) में लिखी गई है। चौपाई इसका मुख्य छन्द है। प्रेम की पीर से सम्पन्न जायसी ने अपनी संपूर्ण सवेदना और विरह-भावना से इसका सृजन किया है। जिसने भी इस काव्य को सुना उसकी आँखों से आँसू उमड़ पड़े।^{५८}

पद्मावत में व्यवहृत काव्य-रूप का पर्याप्त विवेचन हो चुका है।^{५९} व्यावहारिक दृष्टि से यह जैन-चरित काव्यों और फारसी की मगनवी शैली के अनुकरण पर निर्मित प्रेम-कथानक है। जायसी के दृष्टिकोण की परिचायक इसकी रचना-शैली भी है। यह काव्य ईरानी और भारतीय सस्कृतियों को समन्वित रूप से प्रस्तुत करने वाला मगनवी शैली का महाकाव्य है। चौपाई मुख्य छन्द है। दोहे का घत्ता दिया हुआ है। अखरावट में एक नये छन्द, सोरठे का समावेश और कर लिया गया है। काव्य की श्रमरता

कवि नश्वर और मरण-धर्मा होता है, पर उसका काव्य अमर और शाश्वत, यदि सचमुच ही उसे कोई नष्ट न कर दे—

गलि सोह माटी होइ, लिखने हारा वापुरा ।

जो न मिटावै कोई, लिखा रहै बहुते दिना । अ० ५।३।।

जायसी और रस-सिद्धान्त

जायसी ने प्रबन्ध-काव्य पद्मावत की रचना की है। उनके पूर्ववर्ती कवियों ने भी रस-सिद्धान्त को सर्वमान्य समझकर अपने प्रबन्ध-काव्यों में खीर और शृंगार को मुख्य तथा अन्य रसों को गौण रूप में प्रश्रय दिया है। जायसी ने इन्हीं दो रसों

^{५८} सुनि तेहि भाषत आहु । १।२३

^{५९} इन्द्रिय—जायसी उन्नावली, भूमिका, पृ० ६७ से

सूफ़ी महाकवि जायसी—पृ० १०६ से

को मृत्युता दी है। यद्यपि नायक और नायिका के मरण के कारण यह प्रबन्ध काव्य दुःखान्त हो गया है, पर करुण-रस की पूर्ण अभिव्यजना इसमें नहीं हुई है। जायसी ने पद्मावत में 'रस' शब्द का अनेक स्थलों पर प्रयोग किया है और उसके विविध अर्थों में उसका उपयोग किया है—

रस, स्वाद के अर्थ में

ढीन्हेसि रसना औ रस भोगू । १।६।२।

रसनहि रस नहिं एकौ मावा । ४८।५।६।

रस, मधु के अर्थ में

पुहुष पऊ रस अमृत सावे । १०।११।२।

बैन (दाक्) रस

रतन पदारथ बोल जो बोला ।

सुरस प्रेम मधु भरा अमोला । १।२३।५।

कवि नियास कबला रस पूरी । १।२६।६।

रसना कहौ जो कह रस बाता ॥ १०।१०।१।

हीरामन रसना रस खोला ।

राते ठेर अभी रस बाता । ७।६।५।

रसना सुनहु औ कह रस बाता । कोरिल बैन सुनत मन राता । ४१।१२।१।

ढीन्हेसि जीम बैन रस भाखे । आखिरी कलाम १।६।

जायसी का यह बैन-रस, काव्य-रस से भिन्न नहीं है। रस-वार्ता भी प्रणय-कथा से पृथक् नहीं है। बाणी-सौन्दर्य और उसकी सरसता के मूल में तीन तथ्यों की उपसन्धि को जायसी बहुत अधिक महत्त्व देते हैं—प्रथम, बाणी सत्य से सम्पन्न हो,^{६०} द्वितीय, वह बाणी प्रेम की मिठास से ओतप्रोत हो और प्रियतम के विषय में प्रवाहित हो,^{६१} तथा तृतीय, प्रभु के नाम लेने और स्तुति करने में ही बाणी की सार्थकता है।^{६२}

६० वचन एक जो सुनावइ साना

आ परवान दुहु अय बाचा ॥ १।१२।७

होई मुख रात सत्य के बाता । ६।१।२

६१ पैम क वचन मोठ के माना । १।१।८।३।

को सुनाव पीतम के आबा । ३०।२।७

६२ आपनि आपनि थापा, लेहि दई कर नाचे । २।५।६

कहा जीम जेहि अस्तुति आवा ॥ २८।१।६ । पदशा ०

काम या प्रेमरस (शृंगार)—

शृंगार रस का न्यायी भाग रति है। सृष्टी-गाथना और माथ के प्रमुख भाव के रूप में जायसी ने प्रेम और रति को ही मान्यता दी है। नायिका या मित्रियों को सयोग शृंगार में रस-रता बना जाता है, तथा उनकी वाम-शीटाओं को उसी के अन्तर्गत माना जाता है। जायसी ने इस भाव को बड़ी स्पष्टता से व्यक्त किया है—

ओ दीन्ही मग सगी मरली। जो मग री मरि रम कैली। ३११३
 कोई रुदम मुगम रम रली। ४११७
 हुलमहि करि काम रली। ४११७
 मै जानु जौन रम भोग। १८३१६
 नवल बसन सवारी करी। हो प्रगट जानु रम भरी। ४१११६
 जो अरु आइ माचनन जोग। पूँ आन मान रम भोग। १४१०१७
 रहा जो और कल के आमा। रम न भोग गान रम वामा। २७१२६१२
 रातिहु निवम री रम मोना। २७३४१६१
 अघर सोइ लागे रम देई। २७१६०१६१
 अघर सुरग अमी रस भरे। १०१८११
 ऐस सुरस रस मेगहु, जेहि सो प्रीति रस होई। ४६१८१६१
 आइ पैम रस कहा मदसा। १६१६१२

रस कैली, रस-बेली, काम कैं कैली, जीवन रस, कनी रस-भरी, रस भोग, रम-वास भोग, रस भीजा, अघर-रस, प्रीति-रम आदि का प्रयोग जायसी के रम-वादी दृष्टिकोण की अभिव्यक्ति मात्र है। सयोग-शृंगार के वर्णन में जिन प्रतीकों का उपयोग काव्य-कविओं के रूप में होता आया है, जायसी ने उनका यथास्थान उपयोग किया है। अमर और कली, कमल और अमर^{१३} तथा मालती^{१४} और अमर प्रतीकों का ती उन्होंने अनेक स्थलों पर शृंगार की अभिव्यजना के लिये प्रयोग किया है—

बेलि जो राखी रुद्र कर, पवन वास नहि दीन्ह।
 लागै आई और तेहि, कली बेधि रस, लीन्ह ॥ २७३३७॥

६३ अमर कमल के प्रयोग-मूल, जायसी ग्रन्थाली, पृष्ठ ६७, ७३, ७४, ७७, ७८, १०७, ११०, १३४, १३७, १४२, ६० आदि
 ६४ द्रष्टव्य—जायसी ग्रन्थाली, पृ० १३६

सबै सिंगार-बेनी धनि, अब सोई मति कीज ।

अलं जो लटकै अघर पर, सो गहि कै रस लीज ॥ ४६।२२

मौरा जान कबल कै प्रीति । १३।३।४

कबल विगस तस विहँसी देही । मौर दसन होइ कै रस लेही । १५।१०।५

कौन कली जो मौर न राई । २७।१२।२

जस मालति कह मौर विगोषी । २७।१६।३।

मौर मालती मिले जो आई । सो तजि आन फूल फित जाई ।

जायसी ने नायक-नायिका के लिये अमर-कमल, अमर-मालती, अमर-केतकी, अमर-चम्पा, सारस-जोड़ी तथा सूर-ससि को प्रतीक रूप में ग्रहण किया है। इनमें से रत्नसेन-शूली-खण्ड में रत्नसेन को केतकी का अमर कहा गया है।^{१५} चम्पा से उसे विरत कहा गया है।^{१६} सूर-ससि तो फारसी-परम्परा से गृहीत है।^{१७} जायसी, कमल और मालती के प्रयोग में भी सतर्कता बरतते हैं। कमल-कली का प्रयोग अविकसित बाला के लिये तथा मालती का विकसित नायिका के लिये प्रयोग, जायसी की रस-दृष्टि का ही सूचक है—

कबल कली पदमावलि रानी । होइ मालती जानौ विगसानी । २०।२।२

मौर कबल सग होइ मेरावा । सवरि नेह मालति पह आवा । ३०।३।२

मालति लागि मौर जस होई । १६।५।३।

‘सवरि नेह मालति पह आवा’ काव्य-रुढ़ि के भीतर गृहीत हो सकता है। विद्यापति ने अमर-मालती को शृंगार-वर्णन में अनेक बार ग्रहण किया है। जायसी, विद्यापति के शृंगार-वर्णन को पद्धति से परिचित थे, क्योंकि इन उपमानों और काव्य-रुढ़ियों का प्रयोग जायसी ने भी प्रचुर मात्रा में किया है।^{१८} जायसी ने तो ‘मालति नारी, भवरा पीठ’ कह कर इस प्रतीक को स्वयं स्पष्ट कर दिया है।^{१९}

जायसी ने अखरावट में प्रेम-रस को निम्नलिखित पक्तियों में स्पष्ट किया है—

परै प्रेम के भेल, पिठ सहुँ धनि मुख सो करै ।

जो सिर सेती खेल, मुहमद खेल सो प्रेम रस ॥ अख० ४ ।

१५ द्रष्टव्य—वही, पृ० १११, १७६, २५३,

जा० अ० पृ०, १७७

१६ द्रष्टव्य—वही, पृ० १३४

१७ " " १२३, ७७, १०६

१८ द्रष्टव्य—जायसी ग्रन्थ-वली—पृ० १८३, १६० १६३

विद्यापति पदावली के विरह पद

१९ जा० अ०—पृ० १८३

जायसी जब इस प्रेम-रस को प्राध्यात्मिक धरातल पर उतारने हैं, तब इस सम्पूर्ण प्रेम-साधना और प्रेम-रस को एक ही ब्रह्म में समाहित कर देते हैं—

आपुहि पुष्ट फूल बन फूल । आपुहि भग्न वाम रम भूल ।

आपुहि फल आपुहि रम्बारा । आपुहि भौ रस चामन दाग ॥

प्रग० १८॥ ४-६ ।

सोई घट घट होई रम लई । अरु० ३४।७ ॥

जायसी रस-सिद्धान्त के प्रयोक्ता थे, इसके लिए कुछ तथ्यों को उद्धृत कर देना आवश्यक है। शृंगार के मूल भाव 'रति' के मकेन ऊपर दिये जा चुके हैं। प्रेम के सम्बन्ध में जायसी ने स्वयं बहुत कुछ कहा है^{७०} और आलोचनों ने उनकी प्रेम-पद्धति पर प्रचुर प्रकाश डाला है। हम यहाँ शृंगार के कतिपय भग्नो के सम्बन्ध में जायसी के कथनों को इसलिये उद्धृत कर रहे हैं, जिससे उनके भारतीय वाक्य-सिद्धान्तों के ज्ञान को स्पष्ट किया जा सके—

नायक^{७१}—

मैं पिठ-श्रीनि भरोसैं, भग्न कीन्ह निउ माह ।

तैहि रिस हौं परहेली, रुसेउ नाम नौह ॥ ८७७

एतनिक दोस विरचि पिठ रठा । जौ पिठ आपन कहै जौ भूठा ८७७१

कहु है पिठ कर सोज । अस० २३ ।

लछन बसौ कुल निरमला । बरनि न जाइ रूप श्री कला । १६।३।६

पुरुष गभीर न बोलहि काहू । जो बोलहि तौ और निबाहू ॥ २६।१४।७।

बहु सुगंध बहु भोग सुख, कुरलहि कैलि बराहि ।

उहु सो कैलि निव मानै, रहस अनद दिन जाहि ॥ ३६।१४।

तुइ त्रिमि कवल बसी हिय माहा । हौं होइ अलि बेधा तैहि पाहा ।

मालती कली भवर जौ पावा । सो तजि आन फूल स्ति भावा ॥ ३५।११।२

नायक को रूप-गुण से सम्पन्न तो होना ही चाहिए, उसे वीर, कला-प्रेमी, काम-कला-कुशल, कभी घाठ (रुसेउ) तथा कभी अनुकूल भी होना चाहिये। बिद्या-पति एवं चद ने नायक के जिन दो गुणों को प्रधानता दी है, जायसी ने भी रत्नसेन में इन्हीं गुणों को निम्नलिखित रूप में प्रदर्शित किया है—

७० प्रेम के लिये जायसी के दृष्टिकोण को निम्नलिखित स्थलों पर देखा जा सकता है—

३।१०।४, ४।६।८, ६।३।६, ११।१।७, १२।१।२, १४।१।३, २२।१।२३, २३।१।२।२,

३४।१।१।८।६, ३३।१।८।६।६ । चद, दोहा, पंक्ति के ये क्रमों सकते हैं

७१ नायक-रूप वर्णन, भा० ३० पृ० १८३

हौ अस जोगी जान सब कोऊ । वीग सिंगार जितै मै दोऊ ।

उहा सामुहें रिपु दल माहा । इहा त काम कटक तुम्ह पाहा । २६।४।१३२।

नायिका^{१२}—

पद्मावत की दोनों ही नायिकायें नागमती और पद्मावती सती-साध्वी हैं । वे प्रबन्ध-काव्य के लिये आदर्श नायिकायें हैं । जायसी अनेक स्थलों पर सतीत्व की प्रशंसा करते हैं ।^{१३} काव्य-परम्परा के अनुसार उन्होंने कई प्रकार की अन्य नायिकाओं का भी संकेत किया है—

बाला (कन्या)—सबै नवल पिठ सम न सोई । ३।५।४।

वय सन्धि^{१४}—मै उनत पद्मावति नारी । ३।६।१।

जीवन सुनेउ की नवल बसतू । १८।३।२।

अबही कवल-करीहित तोरा । १८।४।३।

कुलवती— धनि कुलवति जो कुल धरै, कै जीवन मन लाज । १८।७।

यौवन-गर्विता—जोवन गरब न में किछु चैता । २७।११।६।

नवोठा— सकुचै डरै मनहि मन वारी । २७।१५।३।

स्वकीया— फूलहु फलहु सदा सुख और सुख सकल सोहाग । २७।४१।

रूप-गर्विता— मै हौ सिंगल के पदमिनि ॥ ३५।११।४।

सपत्नी— मो कहें निरह सवति दुम दूजा । ३०।८।७।

सवनि न होहि तू वैरिनि । ३१।३।

खडिता— रैनि नखत गनि कीन्ह विहानू ।

मिफल भई देखा जब मानू ॥ ३५।१०।३।

प्रोषित-पतिका—नागमती नियम खड ।

प्रवत्स्यत्पतिका—चूरहि मिठ अमरन उर हारा ।

अब का पर हम करब सिंगारा । १२।८।४।

रति-युद्ध और रति-चिन्हिता का वर्णन, पद्मावती-रत्नसेन-भेंट खण्ड^{१५} में देखा जा सकता है । जायसी ने सपत्नी-युद्ध^{१६} भी प्रस्तुत कर दिया है । नायिकाओं में विद्यापति ने गलित-यौवना का भी वर्णन किया है, जायसी ने देवपाल-दूती-खण्ड में

७२ प्रबन्ध—जायसी ग्रन्थावली, पृ० २२३, २६७, २६६, आदि

७३ नायिका रूप वर्णन—जा० प्र० पृ० १०७, २०६

७४ और भी—जा० प्र०, पृ० २७०

७५ जा० प्र०, पृ० १४०, १४३

७६ जा० प्र०, पृ० २६८

इसका उपयोग किया है।^{१७} योगिनी का वर्णन वादशाह-दूती-खड में है। काम—
शास्त्रीय पद्मिनी, चित्रिणी, हस्तिनी और अखिनी के वर्णन के लिये तो जायसी ने
पूरा, स्त्री-भेद-वर्णन-खड ही दे दिया है।^{१८} दूत-दूती का प्रयोग, सयोग या वियोग-
शृंगार के वर्णन का आवश्यक अंग माना जाता है। सदेश-काव्यों के सृजन के लिये
यह एक आधार बन जाता है।

जायसी की एक अपनी विचित्र शृंगारिक-कल्पना का वहाँ दर्शन होता है,
जहाँ वे कमान या तोप का नारी के रूप में चित्रण करते हैं।^{१९}

शृंगार के वियोग-पक्ष के वर्णन में तो जायसी को प्रचुर स्याति मिल चुकी
है।^{२०} जायसी का दृष्टिकोण है—‘प्रीति बेलि सग विरह अपारा’ और ‘पीर न जाने
विरह विद्वाना,’ पद ऋतु और वारह भासा का वर्णन तो उन्होंने सचि के साथ किया
है। विरह की विविध दशाओं का उन्होंने मार्मिक चित्र उपस्थित किया है।^{२१}
जायसी ने शृंगार रसान्तर्गत आने वाले पोषक अनुभावों, व्यञ्जक संचारी और सात्त्विक
भावों को भी प्रसंगानुकूल, प्रस्तुत किया है।^{२२}

अन्य रस—

जायसी ने अखरावट के निम्नलिखित सौरठा में ‘नव रस’ का उल्लेख किया
है। गुब को रसज्ञ तो उन्होंने कहा ही है, यह भी सकेतित होता है कि प्रिय-मिलन
के लिये ही सभी रसों की उपयोगिता है—

नव रस गुरु पह नीजा गुर परसद सौं पिठ मिलै।

जामि ठै सो बीज, मुहमद सोई सहस बुद ॥ अख० ४६॥

रस-प्रयोग—

पद्मावत का मुख्य रस शृंगार है^{२३} और उसके दोनों पक्षों—सयोग और वियोग
का जायसी ने विस्तृत-वर्णन, अंगो-उपांगो सहित किया है। डॉ० जयदेव ने जायसी-

७७ वही, पृ० १६६

७८ जा० ३०—पृ० २०७-८

७९ वही, पृ० २०५, वही शिगार जैनि वै नारी

८० वही द्रष्टव्य—क्रमशः २४।१६।६ और २७।१।११, १७।२।३

८१ वही द्रष्टव्य—पृ० ४८, ६७, १५२, २५१, २६५, २६६, २७८, २८३, २८५

८२ जायसी ग्रन्थावली—

पूर्वराग (पृ० ३६), मूर्छा (पृ० ४२, १७७), लडता (पृ० ५१), मधू (पृ० ५१,
२८०) विवसता (पृ० ५२), उमतरता (पृ० ६४), अनिद्रा (पृ० ७३), प्रानन्दायु,
(पृ० ७६), स्वप्न-मिलन (पृ० ८५), प्रेमयोग (पृ० ११२), सात्त्विक भाव बर्द
(पृ० ६६, ११२) आदि

८३ द्रष्टव्य—जायसी ग्रन्थावली, सूचिका पृ० ३६-५४

प्रयुक्त करुण रस का विवरण देते हुए उन स्थलो को भी इसके अन्तर्गत समाविष्ट कर लिया है, जहाँ करुण रस नहीं है।^{१४} यदि जोगी खड में वर्णित प्रवत्स्यत्पतिका के वर्णनों को करुण रस के अन्तर्गत मान लिया जाय तो करुण और वियोग शृंगार दोनों के साथ अन्याय होगा। स्वयं जायसी का कथन है—

रोवहिं नागमती रनिवासु । केड तुम्ह बन दीन्ह बनवासु । १२।६।१

प्रिय का वनवास, विरह-दुःख की अभिव्यजना करता है, करुण रसान्तर्गत शोक का नहीं। करुण का एक ही स्थल है, रत्नसेन की मृत्यु पर पद्मावती और नागमती के सती होने का प्रसंग। वहाँ भी जोगी खड की भांति ही जायसी ने—छोरै कैसे मोति लर छूटी। जानहु रेनि नखत सब टूटी। ५७।१।३। कहकर मोती की लबियाँ टूटने का वर्णन किया है, पर वह प्रथम प्रसंग से सर्वथा भिन्न है—

टूटे मन नौ मोती, फूटे दस मन काच ।

लीन्ह समेटि सब अमरन, होटगा हुस कर नाच ॥ १२।८॥

इसका सम्बन्ध नागमती-सदेश खड से है, जब नागमती कहती है—

जोगी होड निसग सो नाह । तब हुत कहा सदेश न काहू । ३१।१।६।

वीर रस—

वीर रस के स्थायी भाव, उत्साह को प्रसंगवश कई स्थलो पर अभिव्यजना मिली है—

हौ सो रतनसेन सनवधी । राहु बेधि जीना सैरवी ।

जियत सिंह के गह को मोछा १ ४२।३।३-७।

अगद कोपि पाव अस राखा । टेकौं कटक छतीसौ लाखा ।

गोरा-बादल बुद्ध । ५२।२।६।

वीररस का पूर्ण परिपाक गोरा-बादल-युद्ध-खड में हुआ है। यहाँ रौद्र, अद्भुत और भयानक रस को संचारियों के रूप में प्रयुक्त किया गया है। रत्नसेन-सूली-खड में अगद और हनुमान को योगियों के पक्ष में युद्ध करते दिखाकर अद्भुत रस का सृजन किया गया है। पद्मावती-रत्नसेन-भेंट-खड में हास्य के कुछ छीटे हैं।

रस द्वन्द्व—

वीर और शृंगार परस्पर-विरोधी रस हैं। शृंगार के अन्तर्गत रति-युद्ध का वर्णन तो प्राचीन साहित्य में भी मिलता है किन्तु चन्द और विद्यापति ने भी इन्हे

एकसाथ प्रस्तुत किया है। जायसी ने हिन्दी साध्य-परम्परा का अनुसंग्य बन्तें हुए ही धीरे धीरे श्रृंगार को एरमाव प्रस्तुत किया है—

हैं अस जोनी लार मुख डोंड । शीत मिगाव रिन न डोंड ।

जहा नामहैं गिणु डल भाग । जा न हाव-रटक लुन पाग । २६।८।१०

बोलि मिगाव लुभ मैं माला । ११।१।१

बीर मिगाव डोंड एक ठाऊ । गुरुमाल गड भवन माऊ । ८२।८।१

यद्यपि ये इस तथ्य से परिचित थे कि भाव की दृष्टि ने दोनों परम्पर-विरोधी रस हैं—

नुड श्रवला धनि । कुचुनि मुनि जाँ ताँ जुभाग ।

केहि पुग्गति हिच बीर रस, भावें नेहि न मिगाव ॥ ४२।६॥

अन्य काव्य-सिद्धान्त—

जायसी ने रस के अतिरिक्त अन्य किसी काव्य-विधान का सकेत नहीं किया है। पद्मावत में प्रयुक्त अलंकार न्याभाविक रूप में आये हैं और वही भी इनके चमत्कार-प्रदर्शन की रचि नहीं दिखाई पड़ती। जायसी ने सादृश्य मूलक अलंकारों का ही अधिक प्रयोग किया है।^{८५} जायसी ने सादृश्य-मूलक अलंकारों में उत्प्रेक्षा, उपमा, रूपक, रूपकातिशयोक्ति, व्यतिरेक, प्रतीप, अतिशयोक्ति, भ्रम, तथा अन्य अलंकारों में असंगति, अर्थापत्ति, पर्यायोक्ति, अर्थान्तरन्यास, उत्तर, विरोध, दृष्टान्त, विनोक्ति, विभावना, विधेयोक्ति, परिणाम, परिकराकुर, दीपक, अनन्वय, तथा अन्योक्ति आदि का प्रयोग किया है। शब्दान्तर्धान में स्लेप, अनुप्रास और यमक का प्रयोग हुआ है। मुद्रा और अन्युक्ति के भी कई उदाहरण हैं।^{८६} जायसी ने लोकोक्तिों का प्रचुर उपयोग किया है।^{८७}

जायसी ने सादृश्य के लिए अहा रूठ उपमानों^{८८} को ग्रहण किया है, वहाँ कतिपय नूतन उपमानों का भी उन्होंने समावेश किया है—

कुच वसुकी सिरीफल उमै । २७।१०।४

का हम दोष लाग एक गेछु । ३२।१।४।

८५ जायसी ग्रन्थावली की भूमिका, पृ० १०३ पर मुद्रा

अलंकार विधान के लिये द्रष्टव्य, वही, पृ० १०३-१०४ तक

८६ द्रष्टव्य—सूफ़ी महाकवि जायसी, पृ० १५४-१७५ तक । यमक—ग्रन्थ ० पृ० ६१, ६२

८७ द्रष्टव्य—जायसी ग्रन्थावली, पृ० १५, १६, १७, ६२, ६४, ६६, ७०, ७४, ८३, ८७, ८८, ८९, ९०, ११६, १२३, १५४, १५७, २६६ और ३१७

८८ द्रष्टव्य—उदाहरणार्थ, जा० ग्र० पृ० १६५

पृथ्वी, श्रीफल, गोह, परवल आदि का ग्रहण जायसी ने उपमानों के रूप में इसीलिए किया है, जिससे काव्य के मूल-भाव को जन-साधारण आत्मसात् कर सके।

रसानुवर्ती-कवि-जायसी—

जायसी के द्वारा संकेतित और व्यवहृत काव्य-सिद्धान्त में एकमात्र 'रस' को ही स्थान उपलब्ध होता है। ये भी रसानुवर्ती कवि ही है। जायसी एक सच्चे मुसलमान थे, पर उनकी दृष्टि अत्यन्त ही उदार थी। अपने समन्वयवादी दृष्टिकोण के अनुसार ही उन्होंने पद्मावत को आकार दिया है। पद्मावत प्रबन्ध काव्य है। रस, प्रबन्ध-काव्य का आत्म-तत्त्व होता है, अतः पद्मावत के सृजन के समय जायसी जैसा महाकवि इसकी अपेक्षा कर ही नहीं सकता था। जायसी के सामने अपभ्रंश की काव्य-परम्परा थी। इन्होंने दोहे के घत्ते के साथ, चौपाई के कडवको में पद्मावत को निबद्ध किया। हिन्दू और मुस्लिम संस्कृति में समन्वय स्थापन के लिए इन्होंने अनुकूल कथा-वस्तु का चयन किया। जायसी मुसलमान थे अतः पद्मावत के आरम्भिक अंश पर मसनवी शैली की छाप का दिखाई पड़ना स्वाभाविक है। बीच-बीच में हातिम और कर्ण, पूर्ण चन्द्र और चतुर्दशी के चन्द्र को एक साथ प्रस्तुत करने में जायसी की समन्वय दृष्टि ही सहायक रही है। पद्मावत को मसनवी शैली का महाकाव्य कहने की अपेक्षा मुस्लिम दृष्टिकोण को उदारता से अपने अंक में समेटे एक ऐतिहासिक-धार्मिक-काव्य कहना अधिक उपयुक्त होगा। धार्मिक-दृष्टि पौराणिक काव्यों की आधार-शिला रही है। पौराणिक आख्यानों के उद्धरण पद्मावत में मुस्लिम-परम्परा के उद्धरणों से बहुत अधिक है।^{८६}

जायसी को हिन्दी काव्य-परम्परा से पृथक् कर देखना उचित प्रतीत नहीं होता। जायसी, चन्द, विद्यापति और कबीर तीनों से ही प्रभावित है। तुलनात्मक अध्ययन द्वारा इसी निष्कर्ष पर पहुँचा जा सकता है।^{८७} रस-सिद्धान्त को मान्यता देने

८६ पौराणिक उद्धरणों के लिये द्रष्टव्य-जायसी ग्रन्थावली, पृ० ३७, ४४, ५५, ५७, ६३, ८५, ८९, १०५, १०६, ११६, ११८, १२६, १२८, १५१, १८२, १८६, २८०।
मुस्लिम प्रभावपन्न स्थल—४५, ४६, ६५, ८४, ८७, ८२, ८७, १०८, १५४, १५६, १५५, २४३ पृ० पर द्रष्टव्य

८७ तुलना के लिये पद्मावत के निम्नलिखित स्थल देखे जा सकते हैं—

अन्ध से—माट-वर्णन (२५।१२।२), स्तोत्रेद वर्णन, पिपल (पृ० १८६) रस-द्वन्द्व स्वन, स्वामी धर्म (अन्ना० पृ० २३१, २८४, १८२)।

विद्यापति से—सोक जीवन के चित्तों से—ग० पृ० ५५, २५१, तथा भावसाम्य की दृष्टि से—सुपुष्प, रस-द्वन्द्व तथा पेगहि माह विप्लव रस रस। १७।२।३,

परिमद्-पदावली पद २२२ जैसी पक्तियों से

कबीर से—अम सुरा (पृ० ६५, ८४), विरह पतन (पृ० ७३) आदि तथा कबीर ग्रन्थावली

वाले कवि को फारसी परम्परा से प्रभावित या उसका अनुवर्ती नहीं माना जा सकता। मौलाना दाउद सहित सभी पूर्ववर्ती कवियों और उनकी कृतियों से वे अनभिज्ञ थे। आचार्य शुक्ल के शब्दों में यह कहा जा सकता है कि “जायसी कवि थे और भारतवर्ष के कवि थे। भारतीय पद्धति के कवियों की दृष्टि, फारस वालों की अपेक्षा प्राकृतिक वस्तुओं और व्यापारों पर कहीं अधिक विस्तृत तथा उनके मर्मस्पर्शी स्वरूपों को कहीं अधिक परखने वाली होती है।” जायसी भारत के कवि तो थे ही, भारतीय काव्य-परम्परा में सर्वाधिक मान्य, रस-सिद्धान्त के प्रयोक्ता भी थे। शृंगार के संयोग और वियोग पक्ष की मार्मिक-अभिध्वनना, रस-द्वन्द्व का प्रस्तुतीकरण और विविध स्थलों पर किये गये नवरस के संकेत जायसी की रस-दृष्टि को ही स्पष्ट करते हैं।^{६१}

मन्न की मधुमालती में संकेतित और व्यवहृत काव्य-सिद्धान्त

मन्न ने मधुमालती की रचना १५४५ ई० के लगभग की।^{६२} पद्मावत के अट्टाईस वर्ष बाद की इस रचना पर जायसी की छाप पड़ना स्वाभाविक ही है। मधुमालती के आरम्भिक अंश पर पद्मावत की वर्णन-शैली का प्रभाव पूर्णतः व्यक्त है। डॉ० माताप्रसाद गुप्त के शब्दों में, ‘मन्न, सच पूछिए तो उत्कृष्ट कथाकार भर हैं, महाकाव्यकार बनने का उन्हें तनिक भी मोह नहीं है। उनकी रचना केवल प्रेम-रसिक के लिए है।’ उनका लक्ष्य है—प्रेम-रस, काव्य-रस नहीं, और इसी दृष्टि से हमें मन्न की इस कृति को देखना चाहिए।^{६३}

काव्य-रस का संकेत—

विद्यापति^{६४} ने अपने भुक्त-काव्य में प्रेम-कथा को संरस-कथा कहा है।

पं० १५, २६, ३६, ६३, ८०, १००, ७३, १११, १३२, १४३, १४४ की कई पंक्तियों से अखरावत तो रमैनी कीनीसी से पूर्ण प्रभावित है। केवल दृष्टि भेद मात्र है। कबीर हिन्दू-गुरुक दोनों धर्मों को अस्वीकार करते हैं, और जायसी यह मानते हैं कि इस्लाम के सिद्धान्तों को स्वीकार करके भी हिन्दू धर्म और जाति के साथ समन्वय और प्रेम का पारम्परिक व्यवहार संभव है—

देखिए—हिन्दू गुरुक झूठ कुल दोइ। रमैनी १०। कबीर

हिन्दू सुख दुखो भये अपने अपने दीन। अख० ७ जायसी

२१ जायसी प्रभावली, भूमिका, पृ० १६५

२२ मधुमालती—मन्न, संपादक, डॉ० माता प्रसाद गुप्त, निम्न प्रकाशन, इलाहाबाद, राज सम्पत्त, १९६१, प्रति प्रयुक्त।

२३ मन्न ली मौ बावन जब भए। मतो पुरुष कलि पहिहरि गए।

वव हम जिय तजबी अमिताछा। कथा एक बहत रस भाछा। म० ६२ ॥

२४ मधुमालती की भूमिका—पृष्ठ १८ पर

२५ विद्यापति भी प्रेम कथा के लिये, कटिनी (पद ६), अकथ कथा (पृ० २१), पिप्रतम-कथा (पद ५६) आदि का प्रयोग करते हैं

जायसी भी पद्मावत को प्रेम-कथा ही कहते हैं। प्रेम-कथा यदि सरस है, तो उसे काव्य-रस से पृथक् करना कठिन ही है। मझन स्वयं मधुमालती के स्वरूप के लिए निम्नलिखित सकेत करते हैं—

कथा एक बाँधउ रस भासा । ३६।१
 अत्रित कथा सुरस रस, सुनहु कहा सम गाइ । ३६।६॥
 कथा एक चित दइय जपानी । ४०।१
 अत्रित कथा कहौ अब गाई ॥ ४३।१।
 आदि कथा द्वापर चलि आई । कलिजुग मह भासा कै गाई । ४४।१
 बहुरि कु बरि रसकथा उमासी । जलु कुमुदिनि ससि पैम विगासी । ११०
 अब उतपति सुलु रस कै बाता । जैसे कु वर पैमू मद्माता । ६४।१
 पुनि रस-वचन सोहागिनि बोली । १०८।१
 कहै लाग सो कामिनि, अत्रित वचन रसार ।
 अटौ गात स्वन कै, सुनै सो राजकुमार ॥ १०६
 पुनि पैमै रस वचन उघारा ॥ २२२।१
 सुनै सवन सभ अरुय कहानी । २३७।४।
 सुनत कु वर रस बात सोहाई । २४२।१
 कहु रस वचन जो पूछों तोही । २४४।१
 अत्रित कथा कहौ करु काना । २४६।२
 पैमकथा अत्रित रस भरी । २५३।१
 रस बातनि गए दुबौ मुलाई । २६०।१
 किछु रस वचन कहव किछु भारी ॥ ३५२।१॥
 कहि रस वचन पखि सतौसी । ३७५।१॥
 कथा बढनि देखि में न सराहे । ४३२।२॥

इन सकेतों के आधार पर यह निष्कर्ष निकलता है कि मधुमालती एक सरस प्रेम-कथा है। इसके लिये कथा, प्रमृत-कथा, रस-कथा, रस-वार्ता, रस-वचन, प्रमृत-वचन तथा प्रेम-कथा शब्दों का प्रयोग मझन ने किया है। 'आदि कथा द्वापर चलि आई', से यह भी स्पष्ट हो जाता है कि मझन ने इसे परम्परा या लोक-जीवन से प्राप्त किया। 'कथा एक चित दइय जपानी' से यह भी सकेत मिलता है कि मझन ने मन प्रभूत बगो ना भी इसमें मिश्रण किया है। इस नरस-कथा की रचना 'नागरा' (पवघी) से हुई है और यह गेय है। 'गाइ' और 'गाई' का प्रयोग यह निश्चय करता है कि मझन

ममन का दृष्टिकोण है कि कविता-मात्र धारण करने पर, प्रेमा और कवि दोनों का ही नाम इस ससार में अमर हो जाता है—

श्री अग्नि वह छवि, असो सुमर सो ठाठ ।

कविता गात वहहि लहि, रहइ जगन नहि नाठ ॥ १३६ ।

ममन के इन स्पष्ट उल्लेखों से उनकी काव्य-प्रयोजन-सम्बन्धी धारणा के सम्बन्ध में यह निष्कर्ष निकाला जा सकता है कि प्रेमाभिलाषी रमिक जनो का अनुरजन, प्रेम का प्रचार तथा कीर्ति और अमरता की उपलब्धि इनके काव्य के प्रमुख प्रयोजन हैं ।

काव्य-सिद्धान्त—

ममन ने 'जो सब रस ग्रह राउ रस, ताकर करौ बखान'^{६६} कहकर 'मधुमालती' का लक्ष्य और अपनी काव्य-सम्बन्धी मान्यता को स्पष्ट कर दिया है, परन्तु डॉ० माता प्रसाद गुप्त के इस कथन की पृष्ठभूमि पर इसका विचार अपेक्षित है कि 'उनका लक्ष्य है प्रेम-रस, काव्य रस नहीं।' काव्यरूप को स्पष्ट करते समय कई ऐसे उद्धरण दिये जा चुके हैं, जिनसे स्पष्ट होता है कि प्रेम-कथा को ममन सरस कथा मानते हैं । जिस 'राउ रस' के वर्णन की प्रतिज्ञा ममन करते हैं उसका स्वरूप क्या है, इसके निर्धारण का कार्य कवि, आलोचकों पर नहीं छोड़ता । ममन का कथन है—

कबहु धेम महारस लेहाँ । कबहु जीठ मेनछावहि देहाँ । १३४।४

यहां 'राउ-रस' को ही ममन 'प्रेम-महारस' कहते हैं । ममन का यह 'प्रेम महारस' या 'राउ-रस' श्रु गार रस से भिन्न कुछ नहीं है । श्रु गार के 'समोय-पक्ष' के वर्णन के प्रसंग में ही इस प्रेम-महारस का उल्लेख किया गया है भत्त. दोनों की अभिन्नता के विषय में ममन स्वयं भ्रान्ति नहीं रहने देते । रति-प्रसंग के वर्णन में वे कहते हैं—

कबहु आलिगन रस देई । कबहु कटाछ जीठ हरिलेई । १३२।२।

कबहु नैन जीठ हरिलेहीं । कबहु अबर सुधानिधि देहीं । १३२।३।

नैन सोहागिनि निस नसै, अबरन्ह अत्रित वासु ।

नैन कटाच्छैं जो भरै नितसि नियावहि तासु । १३२ ।

कबहु धेम रस माठी, गरवन दिसि न लाठ ।

कबहु धेम माठ रस मोही, प्रीतम दासि कहाठ । १३३ ॥

कबहु लाज समुझि कुल आना । कबहु रहस झुलास होइ आना । १३४।५

सेन बदलि नै सोयै, ननु सुगत अंत निरार । १३४।७

शृंगार-रसिकों को ममन के इस मनोहर-मधुमालती के सुरत वर्णन में 'रस-रात' के विभावानुभावादि सभी अंग उपलब्ध हो जायेंगे। सुरतान्त के बाद काव्य-परम्परा में गृहीत रति-चिन्हों का वर्णन करना भी ममन नहीं भूलें—

बलया सैन परी किछु फूटी। कबुकि कसनि उरहि मै टूटी।

औ पुनि अग चीर गा मागी। नख रेखा कुच ऊपर लागी।

उरहि हार हारावलि टूटी। उघसी माग बेनि मै छूटी।

देखहि सेज मलगजी आई। औ लिलार गा तिलक मिटाई।

कुंवर अघर पर परगट, परी जो काजर लीक।

औ सोमिन कारी मह दीसी, नैन सोहागिनि पीक ॥ १३६ ॥

देखा सखिन्ह खन गा राई। परगट सुरत चिह्न न सब पाई। १५८/५

सूफी काव्यों में प्रयुक्त सूफी कवियों का प्रेम-रस, काव्य के शृंगार-रस से पृथक् और भिन्न रस नहीं है। पद्मावती-रत्नसेन मिलन-खंड में इसी प्रकार का वर्णन देखा जा सकता है। ममन ने रस-भाव की बातों को रति का उन्नायक माना है—

सुमत कु वर रस माठ कै बाता। जागेठ मदन त्रियापेठ गाना। १२४/१

ममन ने रस-वचन^{१००} से भी रस पाने का स्पष्ट उल्लेख किया है—

सुनि रस वचन रसहि रस पावा ॥ १२२/२।

किहेहु मोहि रस बातन्त वौरी। १५३/३।

रस-वचन से रस-प्राप्ति का सकेत काव्य-रसिकों के लिये भी उपयुक्त है। सहस्रो भावों में एक भाव शृंगार का रति भाव ही है।^{१०१} उसे ही सुना और शृंगार का रति भाव सराहा जा सकता है।

ममन ने शृंगार रसान्तर्गत नायिका की वय सन्धि का भी वर्णन किया है—

सदा दुवौ सुख बैरसहि, दुख कै न जाने बात।

बाल साधि नौ जोजन, औ सिर ऊपर तात ॥ ४६३/६-७।

नव जोजन उर उपनत, बालेपन के साधि।

भूलहि सम लख बाउरी, अंबर करि कसि बाधि। ४६८/६-७।

प्रथम समागम में नायिका की मन स्थिति का भी ममन ने वर्णन किया है।^{१०२}

१०० इष्टव्य और भी, ३६५/१, ३७५/१ मधुमालती।

१०१ इष्टव्य—मधुमालती, सहस्र भाठ मह भाठ एक, सुनहु सराहौ सोद। ४७८/७।

१०२ प्रथम समागम वाला सौह न दिस्टि करेह। ४४७/७।

प्रथम समागम मन बहराही। ४४६/२।

विप्रलम्भ शृंगार का मकेत और वर्णन दोनों ही नमून ने किया है। विरह की महत्ता का प्रतिपादन तो मूफ़ी काव्यों का सर्वोत्तम स्थान माना जाता है। मम्मन ने भी विरह का स्वरूप अनेक स्थलों पर व्यक्त किया है—

भिरिष्ट मूल विरहा जग आवा । पेंविनु पुञ्ज पुनि को पावा । २६।१

विरह कठिन कोष्ठ जान न पाग । न विवि जान, न जान मरिगा । १५२।१

वेदन विरह वेद का करे । १५५।१॥

ढरे नीर दुहु लोचन, चैनन चित्त समान ।

विरह खरग कर घायल, फिछु नारी उपचार । १५७।६-७॥

विरह दुख दुख कहाँ न कोद । जग मां विरह दुख सुख होद । २३३।४।

विरह आभि हिण निल न बुझाई । अमर आभि विरहें तन लाई । १२६।५॥

विरह सृष्टि के मूल में विद्यमान है। बड़े पुण्य से इसकी उपनयि होती है। विरह वेदना को विधाता, और विरही के शरीर के अतिरिक्त कोई नहीं जान पाता। यह अमर अग्नि है, इसे दुःख कहना उचित नहीं। यह एक नृणात्मक अनुभूति है। अश्रुप्रवाह, वेसुषपन आदि उसके लक्षण हैं।^{१०३} विरह, जीवन-भरण के सधर्प की स्थिति है—

पेम थिछोह न सहि सगै, मरौ तो मरि नहि जाट ।

हुड दूभर भर मै पगै, दगध न हिण बुनाट । ३१०।६-७॥

मम्मन विरह के बिना जीवन को ही निष्फल समझते हैं—

मम्मन एहि जग जनमि बै, विरह न कीना चाट ।

सूने घर का पाहुना जेठ आया तेठ जाट ॥ २३६।६-७॥

‘मधुमालती’ के नायक-नायिका मनोहर और मधुमालती हैं। पताका नायक-नायिका ताराचंद और प्रेमा हैं। शृंगार-रस-प्रधान यह कृति है। लोक कथाओं का अनुसरण कर प्रेमा की मूर्ति के लिए मनोहर और एक राक्षस का युद्ध करवाया गया है, पर वहा वीर रस के परिपाक जैसी कोई स्थिति नहीं है। रस को मान्यता देकर भी मम्मन ने काव्य-कथा के अनुकूल केवल शृंगार रस की ही व्यंजना की है। अन्य काव्य-शास्त्रीय विचार—

गुण—इस रचना में कवि ने प्रसाद गुण को प्रमुखता दी है—

मै छापेउ गुन कर परसादू । ३६।५।

कहना— कहना मैं न बखाना, समदत राज कुमारि ।

दुवौ कुवरि जेव चलिहहि तव फिछु कहव निचारि । ४६१।

कवि ने पुनरावृत्तियों से बचने का प्रयत्न किया है।

विषयान्तर से बचना—

हरि हरि कहा गण्ड कह रहेऊ । का किछु कहै लिपउ का कहैऊ ॥६८॥

श्रौचित्य का ध्यान—

गुरूज लाल मनहिं मन मानैउ । तौ नहिं भदन मडार बखानैउ ॥ ६७॥

अलंकारों का प्रयोग—

मरून ने सादृश्य अर्थ में एक स्थल पर उपमा का उल्लेख किया है—

गिय उपमा बरनों केहि लाई । सह बिसकर मैं चाक फिराई ॥ ६२॥

मरून अलंकारों के प्रदर्शन में कहीं भी रुचि लेते नहीं दिखाई पड़ते। स्वाभाविक रूप से आये हुए उपमा, रूपक, उत्प्रेक्षा आदि के ही दर्शन होते हैं।^{१०४}

उक्ति—

मरून अलंकृत कथन को उक्ति मानते हैं, यह निम्नलिखित पंक्ति से सकेतित होता है—

मनि हीन किछु उक्ति न आई । मधु फपोल बरनों केहि लाई ॥ ६६॥

रसिक द्वारा रसास्वादन—

रस के बात रसिक पै जानै । बिनु रस रसिक निरस कै मानै ॥ ४३॥

जा कह जेहि रस मह रस हेदै । तेहि रस मह रस पावै सोई ॥ ४३॥

रस के मर्म को रसिक ही समझता है। रुचि-भेद से रसिक-जन विविध रसों में से किसी विशिष्ट रस के आस्वादन में अधिक आनन्द प्राप्त करते हैं। रसिक-जन के सत्कार ही इसमें कारण होते हैं। मरून इसका सकेत करते हुए कहते हैं—

जो जेहि रस कै जान न बाता । सो तेहि रस अनरस उतपाता ॥ ४३॥

वाग्-ब्रह्म का स्वरूप—

मरून ने जहाँ रचना के आरम्भ में ईश्वर, उसके नबी, चार खलीफाओ, शाह-ए-वक्त, पीर और आश्रयदाता का गुण गान किया है, वहीं और उसी क्रम में उन्होंने तीन^{१०५} कवियों से बचन की महिमा का भी वर्णन किया है। वे उसे बहुमूल्य और ब्रह्म की भाँति ही निराकार मानते हैं—

बचन अमोल पदारथ, वरन न सकेउ उरैति ।

बचन ऐस विधान कर, जाके रूप न रेख ॥२६॥

१०४ उदाहरणार्थ द्रष्टव्य—उत्प्रेक्षा, ११०, उपमा, ६२, रूपक २२६ आदि

१०५ द्रष्टव्य—मधुमालती, २४-२६

इस वचन से ही काव्य की उत्पत्ति होती है, हृदय के भावों की अभिव्यक्ति होती है।^{१०६} वाणी ससार में सबसे बड़ी है।^{१०७} वचन से ही त्रिभुवन नाथ की भी उत्पत्ति हुई।^{१०८}

प्रेम और वचन दोनों को ही मन्मन् ब्रह्म और सृष्टि से पूर्व ही उत्पन्न मानते हैं।^{१०९} सृष्टि के मूल में विरह^{११०} को मान कर वे प्रेम, वचन और विरह को एक सूत्र में पिरोकर अपने एक विशिष्ट दृष्टिकोण का प्रतिपादन करते हैं। वे इन्हे शाश्वत और सनातन समझते हैं। जो काव्य प्रेम और विरह के वचनों से संयुक्त होते हैं, उनकी अमरता स्वयं निश्चित हो जाती है। उनके इस दृष्टिकोण का समर्थन 'मधु-मालती' की अंतिम पंक्तियाँ भी करती हैं, जब वे कहते हैं कि कविता-गात्र प्राप्त करने पर नाम भी अमर हो जाता है। यह दृष्टिकोण भारतीय-परम्पराश्रित है।

प्रेम के पत्र लिखते समय केवल एक स्थान पर मन्मन् ने ईश्वर के साथ नवी का स्मरण किया है,^{१११} अन्यथा पूरी कथा हिन्दू वातावरण से पूर्ण है। डॉ० माता प्रसाद गुप्त के कथनानुसार मन्मन् के विचारों का प्रासाद प्रेम की नींव पर खड़ा है और सूफी सन्तों में वे सर्वाधिक अद्वैतवाद के समर्थक थे।^{११२} जायसी की अपेक्षा लोक-कथा और हिन्दू जीवन और वातावरण के चित्रण में मन्मन् अधिक भारतीय हैं।

मन्मन् रसवादी थे, यह तो स्पष्ट ही है, उनकी काव्याध्यात्मिकता, ईश्वर को ही परम रसिक मान कर उन्हें वैष्णवों की रस-भावना के अधिक समीप ला देती है—

सम भेदन कर भेदिया, औ सम रसिन् सुवान।

एहि सम सिष्टि पिछौड़ी, आपु ण्क गिरदान ॥६॥

पंडितों के सामने अपने काव्य को विनम्रतापूर्वक रखते हुए वे गुण-दोष-विवेचन के लिए प्रार्थना करते हैं और विश्वास के साथ कहते हैं—

का तेहि लिखे ओछ जो होई। कहहु काह लै कोजे सोई ॥४१५॥

१०६ श्री गुरु उतपति भइ तोरी। ब्रह्मा नाहि सचरति बुधि भोरी। २५।१

वचन वचन हिय गाह। २५।७।

१०७ विपने जगत वचन बढ कोन्हा। २५।४।

१०८ वचन हुते भा परगट, त्रिभुवन नाथ गोसाह। २५।७।

१०९ प्रथमहि आदि प्रेम परबिस्टी। ती पाछे भइ सकल सिरिस्टी। २७।१

११० सिष्टि मूम बिहा जग आवा। २६।१।

१११ दूजे सेउ नाउ तेहि केरा। उतरव पार नागि जेहि वेरा। ४२६।२

११२ मधुमानती, नूमिना पृ० २८ और ३१ पर।

१. सिद्धो की वाणियों में

सिद्धो, नाथ-पथियों और सन्तो ने भी मध्यकाल में अपने विचारों एवं सिद्धान्तों के प्रचार-प्रसार के लिए छन्दों और गीतों का आश्रय लिया। यद्यपि इनका महत्त्व ज्ञान की दृष्टि से अधिक और काव्य की दृष्टि से कम है, फिर भी उनमें यत्र-तत्र सरस उक्तियाँ बिखरी पड़ी हैं और वे काव्य की दृष्टि से भी उच्च-स्तर तक पहुँचती हैं। उनमें सरसता और काव्य तत्त्वों की उपलब्धि रागात्मक रहस्यवाद की देन है।

आठवीं शती के सरहपा की कुछ उक्तियाँ काव्य-दर्शन के उस बीज की ओर संकेत करती हैं, जिसका प्रकुरित और पल्लवित रूप सिद्ध-सन्त-साहित्य की काव्यात्मक धारणाओं में उपलब्ध होता है। सरहपा के विचार निम्नलिखित हैं—

धर्म में ही महासुख की अनुभूति संभव है। सहजामृत रस, गुरु-शिष्य के कथन-श्रवण से परे सम्पूर्ण ससार में व्याप्त है। सहज स्वभाव भावाभाव से अतीत है। परम महासुख अपने-पराये के भेद के त्याग में है। सहज में समरसता मन की स्थिरावस्था है। भाव-रहित कुछ भी सृजन करने में समर्थ नहीं है। गुरु के उपदेश में ही अमृत रस है। शून्य में विचरण के लिए 'बोहित का काग' होना चाहिए। यह शून्य (ख+सम) सहज भाव से मन में धारण करने योग्य है। तुरीयावस्था का सहजानन्द गोप्य एवं स्व सवेद्य है।^१ दोहा छन्द में गोप्य का वर्णन किया गया है।

सरहपा के इन विचारों में—महासुख, सहजामृत रस, भावाभाव, समरस, गुरु उपदेश का अमृत रस, बोहित का काग, ख-सम, दोहा-छन्द आदि शब्द एक ओर तो उनके दार्शनिक और आध्यात्मिक विचारों के बोधक हैं और दूसरी ओर ये सिद्ध-सन्तों की काव्य-दृष्टि की ओर भी संकेत करते हैं। 'सुरध विलास' को इन्होंने

१ राहुन संपादित हिन्दी काव्य धारा, पृष्ठ १। पंक्ति २, ६, ६१२०, २७, ८४६, ४४, ४६, १०७०, ७४, १४१६२, ६६, १२१७७

साध्यात्मिक व्रगान्त पर प्रतिष्ठित किया है।^१ जन में जन की मनरमना जिनकी नाचना की ओर मन्ने हैं, उनको ही नाचों की निर्मलता, व्यापकता और मावाग्नी-करण की ओर भी। नरह्या ने चयतिदों में विविध राग-रागिनियों को आधार बनाकर अपने विचारों को अभिव्यक्ति दी है। दोहा-छन्द और गीत परवर्ती मन्त्रों की वाणियों ने भी महत्त्वपूर्ण स्थान पाते रहे।

भूगुप्ता या शान्तिदेव ने भी गीत लिखे और मनरमना की महत्त्व दिया परन्तु नावाभिव्यक्ति के लिए प्रयुक्त उनके प्रतीक—हरिना-हरिनी, मृना, पंचजना, वसिष्ठा, वनन, अवधूनी, गगन, चन्दा आदि—परवर्ती रहस्यवादी मन्त्र कवियों में अन्यन्त लोक-प्रिय हुए।^२ नवी धनी के लुडपा ने भी मन-रमन मनरम की चर्चा की है।^३ इसी धनी के विरूपा ने दान-द्वार की चर्चा की है जिसे मूफियों और मन्त्रों ने ममान रूप से वर्ण बनाया।^४ शारिङ्गा ने अस्तव के दर्शन ने चित्त ने महानुल की उत्पत्ति मानी है।^५

गुंडरीपा ने रहस्य-नाचना को अपने चयतिदों में शृंगारिक नाचों ने पूर्णतः ओत-ओत कर दिया है।^६ कष्टपा मनरमता की स्थिति को ही मिद्धादम्पा मानते हैं और सहज क्षण में व्यतीत एक रात्रि को भी महानुल कहते हैं। इसकी दृष्टि में महजोन्नत ऋतुग मुरन-अनंग ने लगा रहता है और जोगिनी-जाल में रात्रि बिनाठा है।^७ ततिपा ने उलटवाणियों के दर्शन होते हैं।^८

मिद्धो की परम्परा के दो सौ वर्षों ने सरहृपा ने तिनोपा तक रहस्य-नाचना का रूप अधिकाधिक शृंगारिक होना गया है। मिद्धो की महजोन्नता, मन्त्रों की प्रेनोन्नता बनी और उनके मुरन-अनंग, महानुल, आनन्द आदि की विकलता ही सरो की विरह-नाचना। क्षण-आनन्द के भेद का ज्ञान योगी का लक्षण बन गया और तत्त्वफल त्व भवेद्य।^९

१ हि० का० छापा १४१२४

२ वही, पृ० १३०-१३६

४ वही, पृ० १३६

५ वसन्ती दुम्हार ते विह देखइया । हि० का० छा० पृ० १३०
नी पीरी पर वनन दुम्हार ॥ जगन्नी ।

६ का० का० छा०, पृ० १४०

७ जेहनि तई बिनु खराहिन न बीबनि । सो मुह चुन्दि मनन रख पीबनि । हि० का० छा०

पृ० १४२

८ वही, पृ० १४२

९ वन्द विप्राधत्त विद्या दासि ॥ निरि विप्राधत्त जिहें जिनदुस्रध । हि० का० छा०, पृ० १६४

१० तिनोपा, हि० का० छा०, पृ० १०४, १४२

२. जैन सन्तो की वाणी में

जैन सन्त कवियो मे उक्ति-वैचित्र्य तथा लोकोक्तियो एव दृष्टान्तो के प्रयोग की अमिरुचि अधिक दिखाई पडती है। इनकी सूक्तियाँ भी दोहो मे है। दसवीं शती के देवसेन जैन साधु हैं। इन्होंने भी भोग, इन्द्रिय-सुख, रूपासक्ति आदि से दूर रहने का उपदेश दिया है किन्तु सिद्धो का प्रभाव इतना अधिक था कि जैन-साधु भी उससे अछूते न रहे। इसी शती के योगीन्द्र (ओइन्दु) ने 'परमात्म-प्रकाश' मे विमलात्मा और निरजन योग की चर्चा की है। निमिषार्ध के लिए भी परमात्मा के अनुराग को अशेष पाप का नाशक मानते हैं, पोथी-पत्रा-सहित जैन-सुन्वन-क्रिया की निन्दा करते है तथा योगियो और सिद्धो की तरह ही समरस भाव का उल्लेख करते है।^{११} समरस नाम तो सहजयानियो ने दिया था, किन्तु जैन-साधुओ ने मन और परमेश्वर के मिलन या तादात्म्य को ही समरसता कह कर उसे अपना लिया।^{१२}

बन्वर आदि सिद्ध युग के कवियो ने जनता की गरीबी, अकाल आदि का वर्णन किया है।^{१३} ये कवि अपने काव्य को जीवन के लिए प्रयोजनीय मानते थे। इनकी भाषा भी सरल जनभाषा है। छन्द सुपरिचित दोहा है और गीतो की लब्धियो मे इस युग के सिद्धो और जैन सन्तो ने अपनी-अपनी वाणियो द्वारा रस, महारस और महामुख को समान रूप से समावेश किया है।

३ गोरखनाथ की वाणी मे

नाथ पथ के चौरासी सिद्धो मे गोरखनाथ अत्यधिक प्रभावशाली थे। राहुल सांकृत्यायन ने इन्हे दारिद्र्य और विरूपा के समसामयिक तथा ८४५ ई० मे विद्यमान् वतलाया है। आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी इनका समय शंकराचार्य के बाद लगभग दसवीं शती मानते है।^{१४} इनकी संस्कृत की अट्ठाईस और हिन्दी की चालीस पुस्तको का उल्लेख उन्होंने किया है। गोरख बानी के नाम से इनके पद संकलित है।

गोरखनाथ प्रत्येक व्यक्ति को अनाहतनाद की 'कहानी' मानते है। मन को लेकर उन्मनी अवस्था मे रहने वाला व्यक्ति ही तीनों लोको की बातें कह सकता है। सुषुप्ति से ही हीरा वेधना चाहिए। अमृत वाणी बोलनी चाहिए।^{१५} सिद्ध पुरुष विवेक की वाणी से ही शोभा पाते हैं। हृदय के भाव ही कर्म के प्रेरक है। शरीर के भीतर ही महारस की सिद्धि है।^{१६}

११ परमात्मा प्रकाश, दोहा ६८, ११४, १३१, १४१, ४७, २८२

१२ पाहुड दोहा, ४६।

१३ हि० का० घारा, पृ० २६०, ३६२, १५६

१४ वही, पृ० १२६ तथा नाथ संप्रदाय, पृ० ६६

१५ गोरखबानी, घटि घटि गोरख कहै कहाणी। पृ० १४ तथा पृ० १८, २०, २३

१६ वही, पृ० २४, ४३ महारस सीधै काया अभिमतति। पृ० ४५ जीवन योगी श्रीमोरन पोवता, पृ० ६४

गोरखनाथ ने भगत (पृ० ६६), नाटारम (पृ० ६७), अकथ कथिनै कणानी (पृ० ७२), अगोचर वाणी (पृ० ८०), पटपदी (पृ० ८८), अजर क्या (पृ० १६६), पुराण (पृ० १७६), रसायन (पृ० १७६) शब्दों के प्रयोग किए हैं। इनका स्पष्ट विचार है—

अवधू मन जोगी उनमनि रहै, उपजै महारस सब सुप लहै ।

रस ही माहि अखडित पीर, सतगुर सबद बधावै धीर ॥ पृ० २०१ ।

कोटि कला जहाँ अनहद वाणी । पृ० २१६

गोरखनाथ की वाणी—भगत, वदत और कथत है। इनका साक्षणिक अर्थ कविता है, क्योंकि भट्ट-भगत और भनिति का प्रयोग कविता के लिए गोरखनाथ के पहले और बाद में प्रचलित रहा है।^{१७} शिव के प्रसंग में नाट्यारम का उल्लेख किया जाता है।

सन्तों की 'अकथ कहानी' उनके निराकार ब्रह्म की कहानी है। वाणी की महत्ता काव्य-सृजन में है और वह अगोचर ब्रह्म के लिए प्रयुक्त होने पर असीम तथा विस्तृत हो जाती है। ब्रह्म-कथा अजर-कथा है। यह अनुभूति का विषय है, वाद-विवाद का नहीं। विचार ही पुस्तक है और जीम रसायन। सौन्दर्य ही शब्द का प्रेरक है तथा मन की उनमनी अवस्था ही महारस के मुख का अनुभव करा सकती है। इस महारस की उपलब्धि की विकलता ही अखडित पीर है, जो सन्तों और सूफी कवियों की विरह-भावना में व्यजित हुई है। गुरु का उपदेश महत्त्वपूर्ण है। हृदय या मन की चंचलता बहती नदी है भाव ही उसे स्थिर करते हैं। अनहद वाणी जहाँ हो, वहाँ करोड़ों कलाएँ विद्यमान रहती हैं। साधक शरीर को पोषी और मन को लेखनी बनाकर साधना का लेख लिखता है। गोरखनाथ के इन विचारों ने सन्तों की काव्य-दृष्टि को मार्ग दिया है। मन या हृदय एक पक्ष है, और ब्रह्म दूसरा, इन्हीं दोनों का मिलन महारस के सृजन में सहायक है। वाणी का प्रयोग जब इसके 'कथि' (कथन) के लिए होता है तो महारस उसमें स्वयं व्यक्त हो उठता है। इन महारस के लिए—अमी रस, अन्तर रस, रस, राम-रसायन आदि शब्द भी प्रयुक्त हुए हैं।^{१८} सहजानुभूति और भाव-भगति ब्रह्म-भणिति का रूप ग्रहण कर महारस या काव्य रस का सृजन स्वयं कर देती है, भले ही यह भणिति कला की दृष्टि से टेढ़ी हो, है तो छाड़ की ही।^{१९}

इन सिद्धों, सन्तों और नाथ पण्डितों का रस, रस नहीं, महारस है, इस

१७ कह भणित सम असु जत विमनु । पायकुमार चरित, पृ० ४

जो पर भनिति सुनत हरपाही । तुलनी, मानस १।८

- १८ गोरखवाणी, पृ० २८, १६६, ६२, ८६, २४५, तथा १३८, १७४, १८२

- १९ वही, पृ० ७६, १३०

महारस की साधना मे हृदय की अपेक्षा भस्तिष्क का योगदान अधिक है। नाथ पथ साधनात्मक था, अपनी नीरसता को भी वह सरस कहता है। परवर्ती सन्तो और सूफी कवियो ने प्रेम और विरह के महान् साधक के रूप मे योगियो को अपने काव्यो मे अवतरित किया है। योगियो ने काव्य-कला को कभी उच्च कला नहीं माना। इनकी रचना का आदर्श रहस्यवाद, लौकिक तत्त्वो की आलोचना एवं पारलौकिक तत्त्व की भक्ति का चित्रण करना था।^{२०}

४. निष्कर्ष

सिद्धो की रहस्य-भावना, नाथपथियो के हठ योग तथा जैन सन्तो की आचार-मूलक धारणाओ का सगम कवीर से बहुत पूर्व ही हो चुका था। ये सभी एक दूसरे से प्रभावित थे। अपनी साधना की शुष्कता से परिचित होने के कारण ही इन्होंने महारस की प्रतिष्ठा की। यह महारस अपनी प्रकृति में वैष्णव भक्तो के भक्ति रस से बहुत भिन्न नहीं है। नवी शती मे ही सिद्धो ने शृंगार-भावना को अपनी रहस्य-साधना मे अन्तर्भूत कर लिया था। चर्यागीतो मे इसके दर्शन होते हैं। उपदेश या वाणी के लिए दोहा और गीत ही उपयुक्त समझे गए।

भक्ति रस की भांति इस महारस की काव्य-शास्त्रीय व्याख्या नहीं हुई। सिद्धो और सन्तो के विचारो को ध्यान मे रखकर इसका काव्य-शास्त्रीय रूप निम्नलिखित बनता है—

आलवन—निगुंण-निराकार ल-सम ब्रह्म, आश्रय—सन्त या साधक, उद्दीपन—
- गुरु-उपदेश, अलख-दर्शन-आलसा, ससार की क्षणभंगुरता, काल-भय आदि, अनुभाव—
सहजोन्मत्तता, जनमनी अवस्था, सचारी-उन्माद, बिभोरता, गर्व, समाधि अदि
तथा स्थायी भाव-प्रीति या अखण्डित पौर, यह महारस आस्वाद्य है और महासुख या
परम आनन्द को उपलब्ध करा कर उसे अकयनीय बना देता है। न यह विशुद्ध
शृंगार रस है और न शान्त रस, दोनो का मिश्रण है। यह महारस सहजामृत रस भी
है। शवरपा के चर्यापद मे इस रस, की धारणा अधिक स्पष्ट हुई है—

उन्मत शवरो, पागल शवरो, मा कर गुली गुहाडा।

तौहारि सिद्ध भरिखी नामे सहज-सुन्दरी।

चित्र तबोला महा कापुर खाई।

सुन नै रामणि कपठे लःआ यहासुहे रनि पोछाई ॥ का० वा० २८।

यहा सहज सुन्दरी आलवन तथा साधक या सत का शून्य नैरात्मा आश्रय है, जो सहज-सुन्दरी के आलिंगन मे रात्रि बिताता तथा सहजामृत रस का अनुभव करता हुआ महासुख प्राप्त करता है।

समरस की उपलब्धि सुख-दुख से विरति में है। महजामृत रस की उपलब्धि सहज-सुन्दरी की प्राप्ति में तथा महारस की प्राप्ति दशम द्वार में ब्रह्म-मिलन में होती है। प्रथम दो साधनावस्था के रस हैं, और अन्तिम महारस सिद्धावस्था का रस है। यह दार्शनिक रस है और काव्य में इसे काव्यात्म रस के सदृश ही ग्रहण करना चाहिए, यह सन्तो की वाणी की ध्वनि है। सुरत-विलास, सुरत-प्रसंग, सहज-क्षण का क्षण-आनन्द आदि शब्द, इस महारस को काव्य-रस शृंगार की समकक्षता प्रदान करने के प्रयत्नों के परिचायक हैं। ऐसी परिस्थिति में स्वभावतः अकथ कहानी, अखण्डित पीर, भणित, कई प्रकार के प्रतीक तथा रसायन आदि शब्द, अभिव्यक्ति के आवश्यक तत्त्व बन जाते हैं।

सन्तों में दोहा, चौपाई और पदपदी छन्दों का उपयोग अधिक किया है। विविध राग-रागिनियों में उन्होंने अपने पदों को गाया है। धर्मत्कारपूर्ण बनाने के लिए उन्होंने अपने कथनों में अलंकारों की अपेक्षा प्रतीकों को प्रथम दिया। स्वाभाविक रूप से आये अलंकारों और लोकोक्तियों का अहिष्कार भी नहीं किया गया है। इन्हीं धारणाओं और विचारों की परम्परागत पृष्ठभूमि कबीर आदि परवर्ती सन्तों को प्राप्त हुई। निर्गुण साधना में भक्ति को प्रथम देने वाले मराठी सन्तों का प्रभाव भी परवर्ती सन्तों पर पड़ा।

५. मराठी सन्तों के विचार—नामदेव

मराठी सन्तों में कबीर के पूर्ववर्ती दामोदर पंडित और नामदेव उल्लेखनीय हैं। नामदेव छोड़कर महानुभाव पंथ में आने वाले दामोदर पंडित की चौपदियों में नामपदियों पर व्यंग्योक्तियों की वर्षा की गई है। इनकी व्यंग्योक्ति का रूप निम्न-लिखित उदाहरण में देखा जा सकता है—

नव नाथ रहे सो नाथपथी, जगत कहे सो जोषी।

मिद बुझे तो कहि वैरागी, जान बुझे सो मोषी ॥^{२१}

नामदेव के पदों में भक्त की भगवान के प्रति मधुर-मिलन की उत्कण्ठा अभिव्यक्त हुई है। इसे वे 'तालावली' कहते हैं, जिसका अर्थ व्याकुलता है। इसमें तीव्रता और आनुरता है—

मोहित लागनि तालावली। बछरे त्रिनु गाय अकेली।

पानी आ मिनु नीन तलफे। ऐसे रामनामा त्रिनु नाना ॥^{२२}

नामदेव ने अपनी साधना का रूप दाम्पत्य-शृंगार के समान स्तर पर रखा किया है—

^{२१} टिप्पणी का पगढी मन्त्रों की देन, पृ० ८७

^{२२} टिप्पणी का प० म० की देन, पृ० १०८

मे बठरी मेरा राम मरतार । रचि रचि तारुन करु सिंगार

राम को प्रिय बना लेने पर वे न तो लोक-निन्दा से डरते हैं न वाद विवाद से, सिद्धो का रसायन इनकी वाणी मे राम रसायन बन गया है—

भले निंदउ भले निंदउ लोगू । तनु मनु राम पिअरे जोगू ।

वाद-विवाद काहू सिंउ न कीजै । रसना राम रसाइनु पीजै ॥

नामदेव ने अनहद-नाद, ज्योति, गुरु-कृपा, ज्ञान और उन्मनी अवस्था की चर्चा की है । उनकी धून्य-समाधि भी सिद्धो और हठयोगियो के सदृश ही है । सिद्धो के ख-सम, नाथ पथियो के निरजन, महानुभावो के विट्ठल तथा सामान्य सन्तो के प्रभु नाम को उन्होने अपनी वाणी मे समान रूप से स्थान दिया है । कविता की अपेक्षा इनकी दृष्टि मे भी साधना का महत्त्व अधिक है —

वेद पुरान सासत्र अनता, गीत कवित्त न गावउहगो ।

अखड महल निरकार महि, अनहद बेनु बजाओ ।

वैरागी रामहि गावउगो ॥

गीत, कवित्त की अपेक्षा अनहद-नाद के रस पर ये भी अधिक लुब्ध है । इनके मराठी भ्रमगो और हिन्दी पदो मे जनता के हृदय को स्पर्श करने का गुण है । इनके समकालिक सत ज्ञानेश्वर महाराज ने इनकी कविता के सम्बन्ध मे कहा है कि 'नामा मे कथन मात्र नहीं, कवित्व है, उसका रस अद्भुत और निरूप्य है ।'^{२३}

सन्त ज्ञानेश्वर ने नामदेव की कविता मे जिस रस की उपलब्धि की है, वह निगुण भक्ति रस है । परम्परागत निगुण-साधना और भक्ति के माध्यम से इस अद्भुत रस का सृजन हुआ है । स्वर्गीय प्रोफेसर वासुदेव बलवन्त पटवर्धन ने नामदेव की कविता के विषय मे कहा है—'हमे उस प्रकाश के रोमांच का अनुभव होता है, जो समुद्र या धरती पर कभी नहीं उतरा, उस स्वप्न के दर्शन होते हैं, जो इस मिट्टी की धरती पर कभी नहीं झलका । उस प्रेम की प्रतीति होती है, जिसने कभी वासना को जलेजित नहीं किया । उसमे तो करुणा, विश्वास और भक्ति का रोमांच है तथा मानव आत्मा का, प्रेम तथा परमात्म-शक्ति के प्रति आत्म-समर्पण है । उसमे हम भक्ति अथवा आध्यात्मिक प्रेम का रोमांच, हृदय का हृदय के प्रति सगीतमय निवेदन और उद्देलित भावातुर हृदय के उद्गार पाते हैं ।'^{२४}

आचार्य विनय मोहन शर्मा के मतानुसार नामदेव अपने समय के हिन्दी के निगुण भक्ति के प्रथम प्रचारक तथा हिन्दी मे गीत-शैली के प्रवर्तक कहे जा सकते

हैं। कवीर के पूर्ववर्ती होने के कारण नामदेव को ही उत्तर भारत में निर्गुण-भक्ति के प्रवर्तन का श्रेय दिया जाना चाहिए।^{२५}

निष्कर्ष

एक ओर निर्गुण ब्रह्म का प्रतिपादन और दूसरी ओर उससे प्रेम करने या प्रेम रस का पान करने की बातें अटपटी अवश्य हैं। रूप-रेखा-हीन 'ख-सम' से प्रेम विचित्र एवं अद्भुत है। इस विलक्षण प्रेम के प्रेमी न मिलने से कवीर भी परेशानी में थे।^{२६} कवीर ने नामदेव के उल्लेख द्वारा उनके 'हृण' को स्वीकार किया है।^{२७} नामदेव और कवीर की काव्य-दृष्टि तो उनकी साधना दृष्टि का ही प्रतिफलन है। नामदेव के साथ कवीर के नाम का स्मरण प्रायः सभी परवर्ती सन्तों ने एक साथ दोनों के समान विचारों को ध्यान में रख कर ही किया है।^{२८}

सिद्धों, नाथपथियों और जैन-सन्तों की धार्मिक-साधना और काव्य-दृष्टि में भक्ति के माधुर्य को समन्वित करने वाले नामदेव थे। नामदेव की वाणी ने इसका बीज डाला और कवीर की वाणी ने उसे पल्लवित और पुष्पित किया। साधना का महारस, भक्ति रस के माधुर्य के साथ मिलकर एक अद्भुत और विविध निर्गुण-राम-रसायन बन गण। कवीर की काव्य-दृष्टि में उनकी ऐसी समवादिता और मुक्ति जनी है।

कवीर के संकेतित और व्यवहृत काव्य-सिद्धान्त^{२९}

आचार्य हजारीप्रनाद द्विवेदी कवीर पर सिद्धों के प्रभाव को नाथ-पथियों की मध्यम्यता में पड़ा हुआ मानते हैं। कवीर द्वारा सर्वोचित अवयुक्त को वे योगियों के सम्प्रदाय का सिद्ध मानते हैं।^{३०} नाथ-पथियों के समनत्त्ववाद से कवीर का सीधा सम्बन्ध बनता है।^{३१} इनकी दृष्टि में तन्त्र का निर्गुण शिख, कवीर पथ के मत्स्यपुरुष

२५ बर्ग, पृ० १०६-१३०

२६ प्रेमी टूटन से फिर, प्रेमी निता न बोई।

प्रेमी मो प्रेमी मिलै, तो सब बिधि अमृत होइ ॥ कवीर ग्रन्थावली, पृ० १६०

२७ 'तुम पनावी जीदेव, नामा। प्राणि के पैम इन्हि हैं जाना। बही।

२८ उद्धरण के निम्न द्रष्टव्य—मत-मुद्रा मार, रत्नद्वय पृ० ५३०, मुन्दरदाम, पृ० ५६०, दाहू पृ० ४४१, बपना जी, पृ० ५६३ श्री-रेदाम, पृ० १३३ पर कवीर और नामदेव का एक साथ उल्लेख

२९ राजा सदावती—१० तों पागलनाय निपाणी, हिन्दी परिपद, प्रयाग विश्व विद्यालय, प्रथम सम्पादन, प्रथम प्रकाशन

३० द्रष्टव्य—कवीर, डॉ० हजारी प्रनाद द्विवेदी, हिन्दी ग्रन्थ-रचयिता कायावली बम्बई ७, कवीर ग्रन्थरत्न, पृ० २६, ३०।

३१ बर्ग, पृ० ३२

के बराबर है, तृण शिव निरञ्जन पुरुष है और शक्ति आद्याशक्ति है। नाद ही स्व सवेद्य यानी कबीरदास की वाणियों के 'निर्मल वेद' के समान है और बिन्दु उसकी क्रिया।^{३१} नाद से प्रकाश होता है और प्रकाश का ही व्यक्त रूप महाबिन्दु है।^{३२} खेचरी मुद्रा में योगी की ऊर्ध्वंगा जिह्वा अमृत रस का पान, ब्रह्म-रन्ध्र के सहस्रारकमल में करती है। कबीर ने इसी रस के पान के लिए भवबु को ललकारा था।^{३३} मन से सुस्थिर होने को उन्मनी भवस्था कहते हैं।^{३४} कबीर साहब की कूट वाणी ही सूक्ष्म ऋग्वेद है, टकसार वाणी ही सूक्ष्म यजुर्वेद है, भूत ज्ञान वाणी ही सूक्ष्म सामवेद है और बीजक वाणी ही सूक्ष्म अथर्ववेद है।^{३५}

कबीर उस परम सहजावस्था को महान् पद समझते थे, जहाँ अल्लाह या राम की गम नहीं होती। बारम्बार वे जिस सहज-समाधि की घोषणा कर गये हैं, उसमें नामा प्रकार के प्राणायाम, आसन, समाधि और मुद्राएँ परम तत्त्व की उपलब्धि के साधन हैं, साध्य नहीं। सहज समाधि से ही अगर वह उद्देश्य सिद्ध हो जाता है तो कामा को क्लेश देने से क्या लाभ है? ^{३६} सहज यानी सिद्ध केवलावस्था को बार बार ध्यान-पद से पुकारते हैं। कबीर दास प्रायः महज-ध्यान का एक ही साध प्रयोग करते हैं। सहजयानी मत में चार प्रकार के आनन्द माने गये हैं, प्रथमानन्द, परमानन्द, विरमानन्द और सहजानन्द। सहजानन्द योगियों के लिए आत्मोपलब्धि और आत्मा राम की स्थिति है और महजयानियों के लिए इन्द्रिय-बोध-सहित आत्मबोध की स्थिति के भी लोप होने की। यह स्थिति केवल अनुभव-गम्य है। गुरु ही इसे बता सकता है। ध्यान की घनात्मक अभिव्यक्ति के लिए सहज यानी सिद्ध महासुख का प्रयोग करते थे।^{३७} कबीर दास के मत से सहजावस्था वह है, जहाँ भगवान को सहज ही पाया जा सके।^{३८}

कबीरदास ने ध्यान-समाधि वाली गगनोपमावस्था या खल सम भाव को सामयिक आनन्द ही माना है, बड़ी चीज तो सहज समाधि है।^{३९} सहज मन में 'धरणि' वृत्तियों के लिए प्रयुक्त शब्द है, इनके नाम हैं—भवघूँती, चाण्डाली और डोन्वी या बगाली। इडा, पिंगला और सुषुम्ना इनके मार्ग हैं। खल सम भाव को पहचानने वाली वृत्ति

३२ वही, पृ० ४२

३३ वही, पृ० ४६।

३४ वही, पृ० ४८-४९

३५ वही, पृ० ५०

३६ वही, पृ० ५६

३७ इष्टव्य, कबीर पृ० ६५, ६७।

३८ वही, पृ० ७२-७३

३९ वही, पृ० ७४

४० वही, पृ० ७७

सुषुम्नावहिनी है। यह अद्वैत ज्ञान मूलक है, पर कबीर गमयावस्था से ऊपर उठकर प्रेम-प्रवण, राम-रस, हरि-रस की ओर उन्मुख करने के लिए ही अपनी बात कहते हैं।^{४१}

कबीरदास का कहना है कि योगी हो या जगम—मब झूठी आशा से लेकर ही अपनी साधना कर रहे हैं। जो चरम नश्य और परमतत्त्व है, वह भक्ति में ही मिल सकता है।^{४२} रामानन्द के प्रधान उपदेष्टा अनन्य भक्ति को कबीर ने गिरना स्वीकार कर लिया था। वाणी सत्त्व-ज्ञान को उन्होंने अपने मन्त्रारों, शक्ति और शिष्टा के अनुसार एकदम नवीन रूप दे दिया था।^{४३} कबीरदास ने भावा के सम्बन्ध में जो कुछ कहा है। वह वस्तुतः वेदान्त द्वारा निर्धारित अर्थ में ही। इनके निर्गुण ब्रह्म ने गुण का अर्थ सत्त्व, रज आदि गुण है, इसलिये निर्गुण ब्रह्म का अर्थ वे निराकार निस्तीम आदि समझने हैं, निर्विषय नहीं।^{४४}

कबीर का राम दशरथ-सुत तो नहीं है, पर वह निर्गुण मगुण से भी परे है। वह भावाभाव विनिर्मुक्त तो है, पर निष्क्रिय और निर्विषय नहीं। वह अनुभूति का विषय है, सहज भाव में भावित है, प्रेम का विषय है और है पुस्तकी विद्या में अगम्य।^{४५} राम और उनकी भक्ति, ये ही रामानन्द की कबीर को देन है। इन्हीं दो वस्तुओं ने कबीर को योगियों से अलग कर दिया, सिद्धों से अलग कर दिया, पंडितों से अलग कर दिया, मुत्ताओं से अलग कर दिया। इन्हीं को पाकर कबीर, 'बीर' हो गये—सबसे अलग, सबसे ऊपर, सबसे विलक्षण, सबसे सरस, सबसे तेज।^{४६}

भक्ति, भाग्य की चीज है, प्रेम-प्रीति का विषय है। कबीर निस्संदेह ऐसे भगवान् को मानते थे, जो द्वन्द्वातीत है, पक्षातीत है, द्वैताद्वैत विलक्षण है, त्रिगुणरहित है, अपरम्पार पार पुरुषोत्तम है, अकथ है, अकल है, अतीत है, परन्तु कौन भक्त भगवान् को ऐसा नहीं मानता? कबीर की भक्ति और भगवद्भावना में न तो युक्ति से विरोध है और न शास्त्र से।^{४७}

'कबीरदास की वाणी वह लता है जो योग के क्षेत्र में भक्ति का बीज पड़ने से अकुरित हुई थी।^{४८} कबीर की यह घरफूक मस्ती, फक्कड़ाना लापरवाही और

४१ वही, पृ० ७८-७९

४२ वही, पृ० ८३-८४।

४३ वही, पृ० ८८।

४४ वही, पृ० १०९

४५ वही, पृ० १०७।

४६ द्रष्टव्य—कबीर, पृ० १३८-१३९

४७ " " पृ० १४५, १५१

४८ " " पृ० १५३

निर्मम अक्लद्वय, उनके अखण्ड आत्म-विश्वास का परिणाम था। उन्होंने कभी अपने ज्ञान को, अपने गुरु को और अपनी साधना को सदेह की नजरों से नहीं देखा।^{४६} कबीरदास में यह जो अपने प्रति और अपने प्रिय के प्रति एक अखण्ड अविचलित विश्वास था, उसी ने उनकी कविता में असाधारण शक्ति भर दी। उनके भाव सीधे हृदय से निकलते हैं, और श्रोता पर सीधे चोट करते हैं।^{४७}

कबीरदास पौराणिक कथाओं के थोड़े-बहुत जानकार थे, पर तत्त्ववाद के कायल न थे, छायाद जानते भी नहीं थे। कबीर के व्यक्तित्व का विश्लेषण करते हुए आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी ने लिखा है—‘युगावतार की शक्ति और विश्वास लेकर वे पैदा हुए थे और युग-प्रवर्तक की दृढ़ता उनमें वर्तमान थी, इसीलिए वे युग-प्रवर्तन कर सके थे। एक वाक्य में उनके व्यक्तित्व को कहा जा सकता है वे सिर से पैर तक मस्त मौला थे—वेपरवाह, दृढ़, उग्र, कुसुमादपि कोमल, वज्रादपि कठोर।’^{४८}

७ कवि

सन्तों के काव्यादर्श का संकेत करते हुए डॉ० त्रिलोकी नागयण दीक्षित ने लिखा है ‘निर्गुण चारा के प्रवर्तक सन्त कबीर कविता को नि सार वस्तु मानते हैं। कबीर ने कवि और कविता के विषय में कुछ अधिक नहीं कहा पर उनके काव्य में उपलब्ध दो-तीन सांख्यीय प्रमाणित करती हैं कि कबीर की दृष्टि में कवि सम्मान्य व्यक्त नहीं था। कारण कि वह तत्त्व को त्याग कर सारहीन पदार्थों में रमा रहता है।’^{४९}

वस्तुतः कबीर के सम्बन्ध में व्यक्त की गई यह सम्मति एकांगी है। कबीर केवल राम नाम हीन काव्य को ही हीन मानते हैं और ऐसे ही काव्यकर्त्ता को भी न कि प्रत्येक प्रकार के काव्य को।

कबीर काव्य-रचना को व्यर्थ परिश्रम समझते थे।^{५०} इनकी दृष्टि में वही वास्तविक कवि है, जो ब्रह्म के साक्षात्कार का गायन प्रयास उसकी रचना करे। कबीर के शब्दों में ही—

जग भव का गावना का गावै ।

अनुभव गावै सो अनुरागी है ।^{५१}

^{४६} वही, पृ० १६०

^{४७} वही, पृ० १६२

^{४८} कबीर, पृ० १६६

^{४९} हिन्दी सन्त साहित्य, पृ० ६७

^{५०} पोथी पश्चिमदि जग मुझा पठित भया न, कोई ॥ क० ग० पृ० २४१ ।

कबीर पढ़िवा हरि कवि, पुस्तक देहु बड़ाह ।

वाचन भवधर साधि कै, ररे मने चित साह । क० ग० पृ० २४१

^{५१} सन्त साहित्य—पृ० ६७

कविता—

कबीर स्वयं अपने कयनों के प्रति पाठकों को सावधान बन देते हैं कि वही उक्त विचारों के परिप्रेक्ष्य में इनके गीतों (काव्य के एक रूप) और सागी-सबदों को कोई कविता न समझ बैठे—

हुम्ह त्रिनि जानों गीत है, यह निज ब्रह्म विचार ।

केवल कहि समुझाटया, आनम साधन मार रे ॥ क० अ० पृ० ८६

काव्य-रूपों के संकेत

‘कबीरदास की भक्ति-साधना का केन्द्र-बिन्दु प्रेमसीला है ।^{४५} प्रेम का वर्णन चाहे जितना भी आध्यात्मिक और दार्शनिक धरातल पर प्रस्तुत किया जाय, उसमें सरसता का समावेश हो जाना अनिवार्य है । पाठकों को दी गई अपनी चेतावनी के होते हुए भी सन्त-परम्परा में प्रचलित कतिपय काव्य-रूपों का मनेन उन्होंने किया ही है—

बाणी—

बाणी काव्य का मुख्य आधार है । हृदय की अनुभूतिया ही मुरग से निम्सुत होती हैं । विवेक और सत्य बाणी के शृंगार हैं ।^{४६} रहस्य की ज्योति को अभिव्यक्ति देने के लिए नाना प्रकार की बाणिया प्रयुक्त हो सकती हैं ।^{४७} अक्षर और बाणी एक ही प्रकार के हैं, पर कोई उसमें लवण और कोई अमृत-रसायन भर देता है ।^{४८}

पद—

पद गेय होते हैं और उनमें तन्मय बनाने की क्षमता होती है—

पद गाण लैलनि ह्वे, कटीन सस पास क० अ० ५३६ पृ० १

साखी—

पद गाने से मन हर्षित होता है और साखी से आनन्द की प्राप्ति । इनमें तत्त्व

४५ कबीर, पृ० १८७

४६ अंतर घट की करनी निकसै मुख की बाट । क० अ० पृ० १८७ ॥

साधु भया तो क्या भया बोले नाहि विचार ।

साधु बरोबर तप नहीं । वही पृ० १८७ ॥

४७ नाना बानी बोलिया, जोति धरो करठार । क० अ० पृ० २२७ ।

४८ सोई भाखर सोई बैन, जन जु जु बाधवत ।

और उस ब्रह्म राम के प्रति विश्वास की अभिव्यजना अवश्य होनी चाहिये ।^{१६}
साखी स्वयं दृष्ट का वर्णन है ।^{१७}

अकथ-कहानी—

विद्यापति ने प्रेम-कहानी को ही अकथ कहानी कहा है और सिद्धो-सन्तो ने भी प्रेम कहानी को ही । एक का नायक लौकिक है, दूसरे का अलौकिक । सिद्धो की रहस्य-भावना भी अकथ ही है । कबीर भी इस अकथ-कहानी का उल्लेख कई स्थलो पर करते हैं—

सतगुरमिलै त पाइअै औसी अकथ-कहानी ।

कहै कबीर ससा गया मिला सारग पानी । क० अ० पृ० ६६ ।

इहि ततु राम जपहु रे प्राणी तुम बूमहु अकथ कहानी ।

जाऊँ भाव होत हरि ऊपरि जागत रैन बिहानी । क० पृ० ८१ ॥

अरु जे तहा कुसुम रस पावा । अरुह कहा कहि का समुभावा । क० पृ० १३० ।

आपा मेंटें हरि मिलै, हरि मेंटें सब जाइ ।

अकथ कहानी प्रेम की, कहें न कोइ पतियाइ । क० अ० पृ० २०८॥

इन सभी स्थलो पर 'अकथ-कहानी' प्रेम की कहानी ही है । यह अवश्य है कि इस प्रेम का आलम्बन ब्रह्म है ।

साखी, शब्द या पद, तथा इनको मूर्त करने वाली वाणों इसी 'अकथ-कहानी' के अभिव्यजक काव्य-रूप हैं । साखियों का दोहा रूप और पदों की गीतिमत्ता, सन्त-सिद्ध परम्परा में पहले से चले आ रहे काव्य-रूपों का अनुसरण मात्र है । विधि या निषेध रूप में कबीर ने इनका उल्लेख भी किया है और प्रयोग भी ।

'सबद' गुरु का उपदेश भी है और सामान्य कविता भी । कबीर उन्हीं 'सबद' को 'सार-सबद' कहते हैं, जो प्रभु से मिला वे । अन्य कविता या सबद से सार-सबद का यही अन्तर है—

सबद-सबद बहु अतरा, सार सबद चित देहु ।

जा सबदै साष्टिव मिलै, सोई सबद गहि लेहु ॥ क० पृ० १६७ ।

१६ पद बाए मन हरखिया, साखी कहै अनद ।

जो तत नाच न जानिया, बस मे परिया फद ॥ वही पृ० २४२ ।

गाया तिन पाया नहीं, अनपाया तें दूरि ।

जिन गाया विसवास गहि, तिनको राम हजूरि ॥ वही पृ० २४० ।

१० साखी देखी आखि की । कबीर

काव्य-हेतु—

कवीर ने 'कागद की लेखी नहीं आखिन की देखी' कहा है। कवि-सुलभ प्रतिभा उनमें थी। ससार की क्षण-भंगुरता और काल की भयावनी झोडा को वे प्रतिदिन देखते थे। उनके हृदय में वेदना होती थी। काल से, इस वेदना से, मुक्ति का उपाय क्या है, यह प्रश्न उनके हृदय में बार बार उठता था। एक ओर मानव-जन्म^{६१} की दुर्लभता का बोध उन्हें था। एक बार मिलने के बाद फिर न जाने कब मिले। काल-भय का उल्लेख सारी ग्रन्थावली में बिखरा पड़ा है—

काल सिरहाने है खडा, जागि पियारे मित्त । पृ० १८५ । अ० ।

खलक चबैना काल का, कुछ मुख में कुछ गोंद । पृ० २००

रोजन हारे भी सुए, सुए जलावनहार ।

हा हा ऊरते ते हए, कसों करौ पुकार । पृ० २०१ ।

सब जग सूता नौद मरि, मोहि न आवै नौद ।

काल खडा सिर ऊपरै, ज्यों तौरणि आया नौद । २०१ ॥

माली आवत देखि कै कलिया करौ पुकार ।

फूली फूली बुनि गर्द कलिह हमारी बार ॥ पृ० २०२

मानुख जन्म दुर्लभ है, होइ न बारबार ।

पाका फल जो गिर परा, वटुरि न लागै डार ॥ पृ० १८५

ससार की अनुरक्तता में जीवन बिता देना जीवन को ही निरर्थक कर देना है ।^{६२} कवीर सतगुरु के पास गए और गुरु ने उन्हें राम-रग में रग दिया—

हमारे गुरु दबे श्रिगो । आनि ओटक करत भिंग सो आप ते रगी ॥

पछे नवीर अगम क्रिया गम राम रग रगी । क० अ० पृ०^{६३} ३ ॥

काल-भय-जन्म-वेदना, प्रभु-विरह की अखडित-पीर या वेदना भेदबल गई—

पीर न उपजै जीव में, तो क्यों पावै करतार । क० अ० पृ० २१५ ।^{६४}

कुमनि जराइ करौ मैं काजर, पढी प्रेम रस बानी । पृ० ११।पृ० १७ ॥

कवीर को राम-रसायन मिल गया—

औंस भिन्नान ङगटा पुरखोत्तम, कह कवीर रगि राता ।

अउर हुनौ सम मरभि सुलानी, मैं राम रसाइन माता ॥ पृ० ७६ । १३३

६१ द्रष्टव्य क० अ० पृ० १६४।६३, ६६, । पृ० २००। सा० २१।, २०२। सा० २५

६२ भाषा अनभाषा गया, जे बहू राता सखारि ॥ क० अ० पृ० १६३

६३ राम या हरि रग, द्रष्टव्य, क० अ० पृ० ११। पद्य १६, पृ० ७६।१३३, पृ० २००।२०,

६४ प्रेम की गाथा, क० अ० पृ० २००।६।१४।

राम-रसायन की उपलब्धि के उपरान्त व्यक्त अनुभूतिया गीती की तरह दीप्त और ब्रह्मानुभूति की अभिव्यक्ति के कारण हीरे की भांति मूल्यवान् बन जाती हैं। नाम-जप और भक्ति तो इस राम-रसायन के नैरन्तर्य को बनाये रखने के साधन मात्र हैं—

कवीर हरि के नाव सो, प्रीति रहै इन्वार ।

तौ मुख तै भोली मरै, हीरा अनत अपार ॥ पृ० १६५

मन मद्धै जानै जो कोई, जो बोले सो आपै होई ॥ पृ० ७७

कवीर की वाणी की सरसता तक पहुँचने की यह एक रूप-रेखा है। मन-मनसा को माज कर ही हरि की भक्ति का वास्तविक उल्लास व्यक्त किया जा सकता है—

कवीर हरि की मगनि का, मन में बहुत हुलास ।

मन मनसा मौनै नहीं, होन चहत है दास ॥ पृ० २२३

कवीर के दृष्टिकोण के अनुसार काव्योत्पत्ति के निम्नलिखित हेतु सिद्ध होते हैं—(१) काल-भय (२) सतगुरु की कृपा (३) हृदय की संवेदना या पीर और भक्ति का उल्लास (४) राम का रग तथा (५) राम-रसायन की उपलब्धि की निरन्तर कामना। इन्हीं हेतुओं को कवीर ने निम्नलिखित साखी में अपने ढंग से व्यक्त किया है—

मै बिनु भाव न ऊपै, भाव बिना नहीं प्रीति ।

जब हिरदै सो मै गया, तब मिटी सकल रस रीति ॥ पृ० १६६ ॥

काव्यशास्त्रीय रूप में इनका प्रतिभा, व्युत्पत्ति, ग्रन्थास आदि में समाहार हो सकता है। काल-भय प्रत्येक प्राणी के लिए शाश्वत भय है, अतः यह तात्कालिक कारणों से उत्पन्न भय से भिन्न है। काल-भय ससार से विरक्ति का कारण है और अन्य भय से पलायन संभव है, काल-भय से नहीं।

काव्य-प्रयोजन

ब्रह्मानुभूति के सहज आख्यान में कवीर की जो वाणी कविता का रूप ग्रहण कर लेती है उसका प्रयोजन भी उसके अनुरूप ही है। कवीर की अधिकांश साखिया उपदेशपरक हैं, पर सभी कान्ता-सम्मित हैं, इसे स्वीकार करना कठिन है जबकि कभी-कभी वे धक्का देने की बात भी कर बैठते हैं।^{६५} सासारिक के प्रति साधना निवेदन से 'भरसिक में कवित्व-निवेदन' की धारणा व्यक्त होती है और कवि-वेदना से उद्भूत

६५ बहुते को वहिमान दे, भति पकड़ावे डोर ।

समुझाए समुझ नही, वो देहु धका दुइ और ॥ पृ० १६७ ॥

जैसी फटकार है यह । 'हीरा तहा न खोलिए, जह कुजठन की हाट'^{११} जैसी उबिनया इसी भाव को पुष्ट करती है । कबीर का रसिक 'गवद-विवेकी' ही हो मक्का है।^{१२} कबीर को भी सहृदय की इच्छा है—

जानै हरियर रगड़ा, उम पानी रा नेर ।

सूखा काठ न जानई, कबहुं थूठा मंत्र । पृ० २१७ ॥

अपनी पांच साखिया तो कबीर ने मार-ग्राहिता के ऊपर ही प्रस्तुत की हैं।^{१३} 'निरपख होइ कै हरि भजै सोई सन्त मुजान'^{१४} कह कर उन्होंने सत के गुण को स्पष्ट कर दिया है। ऐसे ही सन्तो, सबद-विवेकियों और सारग्राहियों से सत्संग,^{१५} कबीर के काव्य का प्रथम प्रयोजन है—

कबीर हृद के जीवसों, हित करि मुत्ता न बोलि ।

जे राखे बेहद सों, निन सां अंतर गोसि ॥ पृ० १६६ ॥

'हरि के गुण गाना' कबीर के काव्य का द्वितीय प्रयोजन है।^{१६} चतुर्वर्ग में से परम फल 'मुक्ति' की उपलब्धि, कबीर-काव्य का तृतीय प्रयोजन है।^{१७} सुग, राम में है और राम-युक्त अभिव्यक्तियों से सुख की उपलब्धि चतुर्थ प्रयोजन है।^{१८}

इस प्रकार कबीर की दृष्टि में हरि गुण कथन, सत्संग, मुक्ति और सुख की उपलब्धि ही काव्य के चार प्रयोजन हैं। यश और अर्थ की कामना कबीर ने कभी की नहीं। धिवेतर क्षति और प्रीति की भावना अवश्य है, जो उक्त चार प्रयोजनों में निहित है।

कबीर की रस-मायता

कबीर ने राम रग में अपने रमे जाने की बात तो कही ही है, उससे उत्पन्न रस^{१९} का भी अनेक स्थलों पर उल्लेख किया है—

रसना रसहि बिचारिण सारग श्री रग धार रे । क० अ० पृ० ८१

एक बूद भरि देइ राम रस ज्यू महु देइ कलाली । पृ० २६ ।

६६ क० ग० पृ० २०६ ।

६७ भोको रोवै सो जगै, जो सबद विवेकी होय । पृ० २१२ ।

६८ द्रष्टव्य, सारग्राही की अंग । क० ग० पृ० २२६-२७ ॥ पारिख अपारिख की अंग पृ० २०४ ।

६९ वहीँ, क० अ० पृ० २०६ ।

७० अन्य उदाहरणों के लिए द्रष्टव्य—संगति^{२०} की अंग, क० अ० पृ० २१८ ॥

७१ कै हरि के गुन माह । पृ० १८८ और भी १९१।४० ।

७२ द्रष्टव्य—उपदेस नितावनी की अंग, पृ० १८३।२५।

७३ कबीर सब भुख राम है, और दुखा की राखि । पृ० २०२ ॥

७४ द्रष्टव्य—रस की अंग, क० अ० पृ० १७७-१७८ ।

नीम्बर भरै अमी रम निरुस । पृ० ३० ।
 रम रस पीन्ना रे, ताते विमरि गण रम औग । पृ० ३१ ।
 सहज सुनि में निन रस चाखा सनिगुग ते सुधि पाई । पृ० ३२ ॥
 रम रसाइन पिठ रे क्वीन । पृ० ४६ ॥
 अपने अपने रस के लोभी करतव न्यारे पृ० ५३ ।
 सारत भरहि सत जन जीवहि । मरि मरि राम रसाइन पीवहि । पृ० ६२ ।
 रस गगन गुफा में अजर भरै । पृ० ८५ ॥
 नेक निचोद सुधा रस बाकौ कौन जुमनि सों पीजै । पृ० ८६ ॥
 गुग के साथ अमी रस पिठगा । पृ० ११२ ।
 अरु जे तह कुसुम रस पावा । पृ० १३० ।
 बहु रस छापे बाहु रस आवा बहु रम पीन यहु नहि भावा । पृ० १३४ ।
 ना परतीनि न प्रेम रस, ना इस तन में दग ॥ पृ० १६२ ।
 हरि रस पीन्ना जानि जे उतरै नाहि खुमारि ॥ पृ० १७८ ।
 कमल कुवा में प्रेम रम पीवै बागवार ॥ पृ० १७८ ।
 जन रिरदै सों भै गया मिठी सरल रम रीनि । पृ० १६७ ।

कबीर ने रसना-रस को बाग्रस माना है । राम रस, अमी रम, और रग, राम रमायन, इन्द्रिय रस, अजर निर्झरित रस, सुधा रस, कुसुम-रस, प्रेम रस तथा हरिरस शब्दों का प्रयोग एक ही प्रकार के अर्थ में किया गया है । यह रम लौकिक रम से, जिसमें कबीर की दृष्टि में काव्य-रम भी सम्मिलित है, भवैया भिन्न और विलक्षण है । कबीर ने ऊपर उद्धृत अन्तिम पद में रम-रीति का उल्लेख किया है । यह रस-रीति काव्य की रम-रीति से भिन्न नहीं है । राम-रस की उपलब्धि की प्रणाली काव्य-रम की उपलब्धि-प्रणाली से भी कोई পার্থक्य नहीं सूचित करती ।

विद्यापति की नायिका कहती है 'जिम देण में कोठिल नही गाता, मोरे नही गून्ने, तानन गुगुमित नही होत, जहा छहो कृतुषो और महीनो का भेद नही जाना जाता, जहा मदन नहज ही निजंन रे, हे मनि । मेरे प्रिय उस देण को चने गये हैं— मैं नही समझ पाती कि कहा रामदेव ने निर्भय होकर निगुंन-समाज में किस प्रकार मेरे वन्दन समुन्ना है' ११४ कबीर का दृष्टिकोण वा प्रत्यापान करने हुए कहते हैं—

हम वासी उस देश के, जह जानि पाति कुल नाहि ।

सबद मिलावा ह्वै रहा, देह मिलावा नाहि । पृ० १७८, ११

कवीर के रसमय जगत में 'सबद-मिलन' है शरीर-मिलन नहीं, जो लौकिक काव्यों का आधार है ।

रस-रीति की अभिन्नता के कारण ही कवीर को नायक-नायिका, मयोंग-वियोंग आदि के माध्यम से अपने अर्था-रस या राम-रमायन की अवधारणा करनी पड़ी । प्रेम ही इसका स्थायी भाव है । डॉ० हजारी प्रसाद द्विवेदी के धन्द्रों में 'कवीर-दाम' ने इस प्रेमलीला को एक बहुत ही वीर्यवती साधना के रूप में देखा है । एक बार जिसे भगवान की रहस्य-केलि की पुकार सुनाई दे जाती है, वह व्याकुल हो उठता है ।^{१०}

नायक—कवीर जिसके रंग में रंगे हैं, वह नायक कौन है, कहा रहता है, उसका रूप कैसा है, आदि प्रश्नों के उत्तर से इन्होंने पाठक को वचित नहीं किया है । वह ब्रह्म है, उसका नाम राम है, वह दशम द्वार के कमल में निवास करता है, रूप (लौकिक अर्थ में) रहित है, मुख, माथा आदि नहीं हैं, अतः उसके नम्र-शिथिल वर्णन का प्रश्न ही नहीं उठता । वह ज्योतिर्मय है । उसे ढूँढ़ने कही जाना नहीं है, वह घट के अन्दर ही रहता है । मिलन-विरह के क्षण और उसमें प्राप्त अनुभूतियाँ अतः में भी उपलब्ध करने योग्य हैं ।^{११} हरि ही कवीर के प्रियतम हैं और कवीर 'हरि की बहुरिया' हैं ।^{१२} खसम ही खमम है । कवीर अपने प्रिय के नाम लेने वाले पर भी बलिहारी होते हैं ।^{१३}

नायिका—कवीर स्वयं अपने-आपको हरि की बहुरिया कहते हैं । यह नायिका स्वकीया है । राम के साथ उसका विधिवत् विवाह हुआ है, आवरे पड़ी हैं ।^{१४} यह

७६ और श्री इष्टव्य—हसा करो पुरातन बात ।

कौन देश से आया हसा-उतरना कौन घाट ॥

हिमा मदन वन फूल रहे हैं आने सोह बात ।

मन भीरा जह भरस रहे हैं सुख की ना अभिसास । कवीर पृ० २४०।१२

गगन गरजै तहा सदा पाबस धरे ॥ कबीर । पृ० २४६।१५॥

७७ कवीर, पृ० १६१

७८ राम नाम का मरम है आभा । जाके गुह माथा नहीं, नाही रूप कुरूप ।

पुष्प वास से पातरा, ऐसा तत्त अनूप ॥ पृ० १६३

सखा द्वारा देहरा, तार्ये जोति पिछान ॥ पृ० २२६ ।

भगति दुआरा साकरा, राई दसए शाह ॥ पृ० २२८

७९ हरि मोरा पिठ मैं हरि की बहुरिया । पृ० २२८ ॥

८० जो जन सेहि खमम का नास । तिनके मैं बलिहार्य जाउ ॥ पृ० १८

८१ दुसहिनि नाकहु मगसधार । हस धरि आए राजा राम भरदार ।

राम देख सगि जानरि सेइहो धनि धनि बाग हमारा ॥ पृ० २ ॥

सहज सुहाग राम मोहि दोन्हा ॥ पृ० ६

सहज सुहाग राम ने स्वयं दिया है।^{८२} सर्वस्व-त्याग और समर्पण के उपरान्त ही भाग्य से ऐसा सुहाग मिलता है।^{८३} निर्गुण की साधना कितनी कठिन है और निर्गुण ब्रह्म की नायिका कितनी अखंड-पीर से भरी हुई है, कबीर के ही एक पद मे देखने योग्य है—

मैं सासुरे पिय गौहनि आई ।

साईं सग साध नहि पूजी, गयो जीवन छुपिने की नाई ।

पाव जना मिलि मटप छायाँ तीनि जना मिलि लगन लिखाई ।

सरी सहेली मगल गवै सुख-दुख भयै हलहि चढाई ॥

नाना रंगे भावरि फेरी गाठ जोरि बाँधै पनिआई ।

पूरि सुहाग भयो त्रिनु दूल्ह चौंके राड भई संग साई ।

अपने पुगिय सुख कबहु न देख्यौ सती होन समझी समझाई ॥

कहू कबीर हौं सर रचि मरिहौं तरों कल लै तूर बसाई ॥ पृ० ६३-६८ ।

सुहाग और जीवन-विरह की एक साथ उपलब्धि और नद्वार घरीर के छोड़ने के उपरान्त ही प्रिय-मिलन की सभावना, कबीर की अखंडित पीर की परिचायिका है ।

प्रेम—डॉ० हजारो प्रसाद द्विवेदी कहते हैं कि 'कबीरदास के प्रेम के आदर्श सती और सूर है । जो प्रेम पद-पद पर भाव-विह्वल कर देता है, जो मन और बुद्धि का मथन कर मनुष्य को परवश बना देता है, जो उत्तम भावावेष्टा प्रेमी को हतवेतन बना देता है, वह कबीरदास का अभीष्ट नहीं है । भक्त का सग्राम शूर के सग्राम से भी बढ कर है, सती के आत्म-बलिदान से भी श्रेष्ठ है।^{८४} आजीवन विरहिणी, सती होकर ही चिर-प्रिय-मिलन प्राप्त कर सकती है । मृत्यु के पूर्व तक अखंडित-पीर से सग्राम धूरता का ही प्रतीक है । इस अवधि में काम-क्रोध से भी तो जूझना पड़ता है । यह तो तलवार की धार पर दौडना ही है।^{८५} राम की ऐसी भक्ति कायर का काम है ही नहीं।^{८६} सती, विवेक के साथ ही जल मफनी

८२ राम भक्ति अनियाले तीर । जेटि तायें मो जानै पीर ।

बहै बसोर जाने मस्तिष्क भाग । गम परछरि नारै किन मुहा । पृ० ७ ॥

८३ कबीर—पृ० २६४

८४ इष्टम्भ—मुरातन या भा०, क० ग० पृ० १०२-८४

८५ मेरे सगे बोई नहीं हरि मो लागे ऐन ।

बाम बोध मो ज्ञाना, पीछे भाटा येन ॥ पृ० १८० ॥

भगति दुरेलो राम बी, जन जाटे की छा ।

जो होतें सो बटि, बडं निरबन उजर पार ॥ पृ० १८१ ।

८६ भगति दुरेलो राम बी, रति बाधन बा काम ॥ पृ० १८१ ॥

है।^{८०} सिर के बदले हरि का मिलन घाटे का व्यापार नहीं है।^{८१}

इस प्रेम मार्ग की उपलब्धि गुरु की प्रसन्नता से ही होती है।^{८२} प्रेम को अलङ्घित पीर वही जगाता है। यह प्रेम-जागरण सबद-श्रवण से होता है।

सयोग—

प्रिय-मिलन से पूर्व नायिका शृंगार करती है, पर कबीर के प्रिय को यह पसन्द ही नहीं है।^{८३} उसने स्वयं चुनरी दी है। यह दुर्लभ भेंट ही शृंगार के लिये पर्याप्त है।^{८४} पक्षतत्त्व की वनी इस चुनरी में दाग पड़ने पर भी प्रिय अपना लेता है। कबीर की सहज-साधना सदाशु ही यह सहज-शृंगार है। प्रिय तो सहज-सिंगार पर ही रीझता है—

पिया मोरा मिलिया सत्त गियानी।

सब में व्यापक सब की जानै ऐसा अन्तरजामी।

सहज सिंगार प्रेम का चोला सुरनि निरति मरि आनी।

सील सतोल पहिरि दोड जगल होइ रही मगन दीवानी।

कुमनि जराइ करों में काजर पढी प्रेम रस बानी।

ऐसा पिय हम कबहु न देखा सुरनि देखि बुझानी।

कहै कबीर निला गुर पूरा तन की तपनि बुझानी। क० अ० पृ० ११ ॥

कबीर का शृंगार ही विलक्षण नहीं है, काव्यों की अन्य नायिकायें 'कोक' पड़ी हुई होती हैं पर यह नायिका प्रेम-रस बानी पड़ी हुई है।

शृंगार के वर्णन में कवियों और काव्य-शास्त्रियों ने नायिका के विविध रूपों का चित्रण किया है। अभिमारिका, मानिनी आदि उसके भेद शृंगार के अन्तर्गत ही आते हैं। कबीर की इस अलौकिक प्रेम-साधना और मुक्तक वाणियों में कहीं-कहीं उनके चित्र भलक उठते हैं। इस दृष्टि से उनकी निम्नलिखित पक्तियाँ महत्वपूर्ण हैं—

८७ सती जवन की निकनी, पिठ का चुमिरि सनेह।

मबद सुनत जिय नोकसा, धूलि गई सुधि देह ॥ पृ० १८२ ॥

८८ निर दोन्है जो पाइअँ, तो देत न कीजै कीजै कानि।

सिर के साटँ हरि मिले, तऊ हानि मठ जानि ॥ पृ० २८४

८९ नत गुर हम सौं रीसि कौरि, कहा एक परमम।

बरसा बाहल प्रेम का भोजि गया सब भोग ॥ पृ० १४० ॥

९० नी सत साजँ सुन्दरी छन मन रही मजोइ।

पिय न मन भावै नहीं, तो पटम किए का होई ॥ पृ० २२३ ॥

९१ चुनरिया हमारी पिया ने सवारी। कोई पहिने पिय की प्यारी। क० पृ० १८७

मोरि चुनरी में परिणयो दाग पिया। कबीर पृ० १६१

१. राम देव सग भावरि लेइहों धनि धनि माग हमारा । पृ० ५१
 २. मधिर माहि मथा उजियारा । लै सूती अपना हूँ पिय पियारा । पृ० ६ ।
 ३. एरु माइ दीसैं सब नारी । ना जानों को पियहि पियारी । पृ० ७ ।
 ४. हौ वारी मुख फेरि पियारे । करवट दै मोहिं काहे को मारे । पृ० १२ ।
 ५. लोफ वेद कुल की मरजादा । इहै गले में फासी ।
आधा जलि करि पाछें फिरहों होइ जगत में हासी । पृ० ३४ ।
 ६. थरहर कपै वाला जीठ । ना जानौं का करिहै पीठ ॥ पृ० ४१ ।
 ७. औसी नगरिया में केहि बिधि रहना ।
निजि ठठि कलक लगावै सहना ॥ पृ० ५५ ।
 ८. साई सग साध नहिं पूजी, गयो जेवन सुपिनैं की नाई । पृ० ६३ ।
 ९. सेजें रमत नैन नहिं धरवठ यह दुख कासों कहउ रे ॥ पृ० ८० ।
 १०. ना हू परनी ना हू कवौरी पूत जनमावन हारी ।
पीहर जाठ न रहू सासुरै पुरसहिं सग न लाऊ ॥ पृ० ६३-६४ ।
 ११. एक सुहागिनि जगत पियारी । सगले जीअ जत की नारी ।
सत भागै वा पीछै परै । गुर क सवदनि मारहु डरै ॥ पृ० ६५ ॥
 १२. भूली मालिनी है पठ ॥ पृ० १०६ ॥
 १३. सम्सा सो सह सेज स्नारै । सोई सही सदेह निवारै ।
अलप सुस छाडि परम सुस पावै । तब यहू तीअ ओहु क्त रहवै । पृ० १३४ ।
 १४. जा कारनि मैं जाइया सनमुख भिलिया आइ । पृ० १७० ।
 १५. नारि कहावै पीअ की रहे और सग सोइ ।
जार मीन हृदया बसै, ससम खुसी क्यों होइ ॥ पृ० १७५ ॥
 १६. नैननि प्रीतम रमि रहा, दूजा कहा समाइ ॥ पृ० १७६ ।
 १७. कवीर जे कोई सुन्दरी, जानि कौ बिभिचारि ।
ताहि न कवहु आदरै परम पुरिख भरतार । पृ० १७७ ।
 १८. सती पुकारै सूलि चढि । पृ० १७६ ॥
- इन उद्धरणों मे स्वकीया (१,२), नायक का बहुपत्नीत्व (३), नायक-मान (४), अभिसारिका (५,१४), नवोढा (६), कलकिनी (७), गलित यौवना (८), रतिलीना (९) कुलटा (माया) (११,१५,१७) मालिनि (१२), वासक सज्जा (१३), सती-मुग्धा (१३,१८) आदि^{६२} की छाया सहज ही देखी जा सकती है ।

दसवा उद्धरण कबीर की साधना की सन्ध्या प्रतीक नायिका है। यह विवाहिन-अविवाहिता, विलक्षणा नायिका है। नायिकाओं के इन रूपों की छाया कबीर को उस युग-विशेष की देन है। विद्यापति के लोकप्रिय गीतों को कबीर ने भी अवश्य सुना होगा। साधना को महारस, महामुक्त या परमानन्द की उपलब्धि की ओर उन्मुख करने एवं उनकी कठोरता को कोमल बनाने के लिये कबीर का यह प्रयत्न भक्तों की भावुर्य-भावना की चुनौती का उत्तर माना जा सकता है।

सयोग-पक्ष में कबीर-वर्णित स्वप्न-मिलन भी है —

कबीर सुषिने हरि मिला, नोहि मृना लिया जगाय ।

आखिल मीचों डरपना, मनि मुपना होइ जाट । पृ० १४७

कबीर सुषिने रैन के पहा कलेंजे छैरु ।

जो सोऊ तो हुड जना, जौ जामू तौ णरु ॥ पृ० १६२ ॥

विरह—

विरह के तीन कारण होते हैं—पूर्वराग, मान और प्रवाम। काव्य में इन्हीं के भेदोपभेदों को कारण बनाकर नायक और नायिका का विरह वर्णित होता है। कबीर द्वारा प्रस्तुत विरह, न मान के कारण है न प्रवाम के, यह तो वस्तुतः उस धारीरिक-आवरण के कारण है, जिसे हटा देना सहज नहीं है। उनके ब्रह्म की निर्गुणता भी एक कारण है, जिससे आवरो के साथ ही अलङ्कार और आजीवन-विरह की उपलब्धि हो गई। सहज-समाधि और स्वप्न के मिलन तो क्षणिक-मिलन ही है, विर-मिलन तो घट में फूटने और जल के जल में समाने पर ही सम्भव है।^{६३}

कबीर की बानी में विरहिणी के भी कई रूप मिलते हैं—

प्रतीक्षा-रता—मैं विरहिनि ठाढ़ी भग जोऊ राम तुम्हारी आस । पृ० १० ।

बहुत दिनन की जौवनी, वाट तुम्हारी राम ।

जिय तरसै तुम मिलन को, मन नाहो विग्राम । पृ० १४३

विरहिनि ऊभी पंथ सिरी, पंथी बूझै घाइ ।

एक सबद कहि पौत्र का, ऊब रे मिलिहिने आइ ॥ पृ० १४५ ।

कबीर देखन दिन गया, निसि भी निरखत नाद ।

विरहिनि पिठ पावै नहो, जियरा तलपन जाइ ॥ पृ० १४६ ।

६३ भविनामो दुलहा कब मिलिहो, चष सतन के प्रतिपाल ।

जस उपजी जस हो सौ नेहा, रक्त पिपास पिपाम ॥ पृ० १० ।

यह काव्य-शास्त्रीय अर्थ मे प्रोपित-पतिका नायिका नहीं है। यह तो चिर-विरहिणी है। यह आत्मा के परमात्मा से विछुडने की कहानी है। वह विश्व-व्यापी विरह है। प्रिय-मिलन के लिये उसकी तडपन, ससार के और किसी विरह-व्यापार से तुलनीय नहीं हो सकती।^{१६४} चकवी रात को विछुड कर भी प्रभात वेला मे पुन. अपने प्रिय से मिल जाती है, किन्तु राम विछोही तो दिन-रात कभी भी नहीं मिल पाता।^{१६५} यह नायिका प्रतीक्षा-रता ही कही जा सकती है। यह विरह कालजयी है, कालातीत भी।^{१६६} यह तो चिरतन साथी के छोडने के कारण उत्पन्न हुआ है।^{१६७} इस विरह को मिटा पाना सरल नहीं है, भागं सम्भा है, मजिल दूर। पथ भी विषम है और बटमारो से भरा। हरि का दीदार दुर्लभ ही है।^{१६८}

चिर-विरह की इस साधना का मूल भाव भी प्रेम है। इस साधना से कही सायक विचलित न हो जाय, आजीवन विरह की अग्नि प्रज्वलित न रख सके या प्रेम मे ही भ्रम या सशय का कलक न लग जाय, इसी से तो कबीर इस प्रेम को खाला का घर नहीं समझते।^{१६९}

विरह-दशायें—

काव्य-शास्त्र के अनुसार अभिलाषा, चिन्ता, उद्वेग, प्रलाप आदि विरह की दस दिसायें मानी जाती है। कबीर ने अपनी चिर-विरहिणी आत्मा की विरह-दशाओं का उतना ही आत्मिक-चित्रण किया है, जितना कोई अन्य मुक्तक-काव्यकार कर सकता है। आचार्य अम्मट ने विप्रलम्भ शृंगार के पांच प्रकार बतलाये हैं—अभिलाष, विरह (अनुराग), ईर्ष्या, प्रवास और शाप-हेतुक।^{१७०} कबीर-वर्णित विरह को अभिलाष-हेतुक माना जा सकता है। निर्गुण ब्रह्म की उपलब्धि की अभिलाषा ही इस विरह का हेतु है। मन के आनन्द की सधनता मे तन्मयता या लय ही इसकी

१६४ कबीर, पृ० १६१।

१६५ चकवी विछुडी रैणि की आइ मिली परभाति।

जे जन विछुदे राम से, ते दिन मिले न राति ॥ पृ० १५१।

१६६ पगुसा होइ पिठ पिठ करै, पीठे काल न खाइ ॥ पृ० २०५।

कबीर मन तोखा किया, साइ विरह खरखान।

पिठ चरना सो विछुटिया, तहा नही कास का पान ॥ पृ० २०४।

१६७ बावपनी के भीत हमारै। हगहि छाडि कत चले हो निनारै। पृ० ८२।

१६८ सवा मारग दूरि घर, विकट पथ बहु भार।

कहौ सतो क्यों पाइए, दुरलभ हरि दीदार ॥ पृ० १५०

१६९ औसर बीता धलप तन, पीवरहा परदेस। कलक उबारो साइया, मानो मरम भदेस। पृ० १६१॥

महु तो घर है प्रेम का खासा का घर, नाहि ॥

१७० द्रष्टव्य—काव्य प्रकाश पृ० ४२।

रसात्मकता है।^{१०१} इसकी स्थिति बड़ी विचित्र है, अन्तःकरण की कामना, बाह्य-व्यापार नहीं बन पाती। यह भी भूँ के गुड की अनुभूति जैसी ही है। ईर्ष्या-हेतुक विरह का एक ही पद कबीर ने प्रस्तुत किया है।^{१०२}

अभिलाषा के अनेक पद कबीर ने उपलब्ध किये हैं—

गोकुल नाइक बीठुला मेरा मनु लाग़ा तोहि रे।

बहुत दिन बिछुरे अप तेरी औसैरि आवै मोहि रे। क० ग्र० पृ० ७।

क्रिपठे सिंगार मिलन कै ताई। हरि न मिले जन जीवन गुसाई। पृ० ८।

अबिनासी दुलहा कब मिलिहौ सन सतन के प्रतिपाल रे।

छाड़्यौ गेह नेह लागि तुमसे भई चरन लौलीन ॥ पृ० (०-१०)

दर्शनाभिलाष—^{१०३}

दास कबीर निरह अति बाढ़्यौ अब तो दरसन देहु। पृ० ११।

देहु दीदार बिकार दूरकरि तब मेरा मन माने। पृ० २२

कश्या (दया) अभिलाष—^{१०४}

माधौ दारन दुख सह्यौ न जाइ।

मेरी चपल बुद्धि सी कहा बसाइ। पृ० २५।

मिलन की अभिलाषा—

बहुत दिनन की जीवती बाट तुम्हारी राम।

जिय तरसै तुम्ह मिलन कौ मन नाहीं बिसराम ॥ पृ० १४३

एक सबद कहि पीव का कबरे मिलहिंये आइ। पृ० १४५।

वेमि मिलौ तुम आइ कै नहिंतर तबौ परान। पृ० १४७।

१०१ अम्बट ने भासवी की प्राप्ति की अभिलाषा में माधव की यह उचित उदाहरण के रूप में प्रस्तुत की है—

प्रेमार्दा प्रणयस्पृह परित्यादुद्गाढ रागोदया—

स्तास्ता भृग्धद्वयो निसर्गमधुरास्वेष्टा भवेयुर्ममि । ना स्वान्त करणस्य बाह्यकरण-
स्वापारोधी क्षणा—

दासना परितस्पितास्वपि भवत्यानन्द सान्द्रो सय ॥ का० ग्र० पृ० ४२ ॥

१०० रामभगति अनियामे लोर। जेहि लागे सो जानै पीर।

एकमाइ दोसैं सब भारी। ना जानो को पियहि पियारी। क० ग्र० पृ० ७

मन बोई नहै तुम्हारी भारी मोको यह अदेह रे। क० ग्र०, पृ० ६।

१०३ प्रत्यर्थ—नवीर सन्धावनी के धीर पद, पृ० २७। ४७,

१०४ यह सन्धु जारो ममि नरी, जूय धूबा जाइ सरगमि।

मन में राम दया नई, नरमि बुझावै धमि। पृ० १४३।

कबीर का यह विरह-दुख विश्वव्यापी है।^{१०५} इसी दुख को सभालने की बात वे करते हैं। इस दुख की अनुभूति इतनी सूक्ष्म, गहरी और व्यापक है कि उसकी अभिव्यक्ति सरल नहीं है। आत्मा और परमात्मा के तात्त्विक-सम्बन्ध का ज्ञान और गुरु के उपदेश, इस दुख के बीजारोपण मात्र है। उसका विकास तो हृदय की अपनी संवेदनीयता में ही होता है। राम-वियोगी की यह संवेदना अपने स्वरूप में कोमल है।^{१०६} ज्योतिर्मय ब्रह्म की दर्शनाभिलाषा भी कोई विचित्र नहीं है। विरह-दशा के कुछ उद्धरण द्रष्टव्य हैं—

विकलता—^{१०७}

अन्न न भावै नींद न आवै गृह बन धरै न धीर रे।
ज्यों कामी को कामिनि प्यारी ज्यों प्यासे को नीर रे।
हे कोई औसा पर उपगारी हरि सो कहै सुनाइ रे।
अब तो बेहाल कबीर भणै, बिनु देखे जिठ जाइ रे। पृ० ६।
तालाबेलि होत घट भीतर जैसे जल बिनु मीन ॥ पृ० १०।

मिदरा—^{१०८}

दिवम न भूल रहै नहि मिदरा घर अगना न सुहाइ।
संजरीया बैरिनि भई मोको जागृत रहै निहाइ। पृ० १०।

चिन्ता—

चित्तै तौ भाषव चिन्तामनि हरिपद रहै उदामा। पृ० १६।

उन्माद—

मेरी मति बढी में राम विसारयो कैहि निधि रहनि रहउ रे।
लोभ कहै कबीर बीराना। कबीर का भस्म राम भल जाना ॥ पृ० ११०।

जडता—

गूँगा कुआ बावरा, बहरा तूआ कान।
पाँवा ते भुल भषा, सन गुरु माना बान। पृ० १३७।

१०५ गिरस धारन दुखहि मगाम जो दुख व्यापि रहत मगाम। पृ० ४०, पृ० १३७ ॥ रत्नं।

१०६ राम पिचोरी बिचन हन, हर दुखवो मति कोइ।

पृथक ही करि जारव तासाबैसी होइ ॥ पृ० १४४।

१०७ चिन्तिनि उठि उठि नूँद परै, दरसन कानन राम। पृ० १४२। पृ० १४७। पृ० ८० पृ०

१४९। १३६

१०८ इच्छा—कौर भो ४० ८०, प्र० ८१। १३८

१६० • मध्यकालीन कवियों के काव्य-सिद्धान्त

अनमनापन—

हसै न बोलै उनमुनीं चचल भेला भारि ।
बहुँ कबीर भतिरिं भिदा सनगुर के हथियार ॥ पृ० १३७

सदाय—

अदेसौ नहि भाजिसी, मदेसौ कहियाह ।
बै हरि आया भाजिसी, बै हरि पासि गयाह । पृ० १४३ ।

अश्रु—^{१०६}

अ स्त्रिया प्रेम कसाटभा जन जनि दुखडियाह ।
रान सनेही कारनै रोठ रोठ रातडियाह ॥ पृ० १४४

पीड़ा—

कबीर पीर पीरावनीं पजर पीर न जाइ ।
एकजु पीर सिनि की रही कलैया छुड़ । पृ० १४५

कुशाता—

चोट सतानी विरह की, सब तन जरजर होट । पृ० १४६
राम नाम जिन चीन्हिया भीमा पंजर तासु ।
नैन न आवैं नोदरी, अग न जायै मासु । पृ० १४५
कबीर हरि का भावना दूरष्टि ते दीसन ।
तन लीना नन उनमुना, जगि रुठडा फिरत ॥ पृ० १४६

अन्य सचारियों तथा विरह-दशा के चित्र भी कबीर की वाणी में उपलब्ध हो सकते हैं । प्रभु की करुणा, दर्शन और मिलन की अभिलाषा में जिस विरह-विरह की उद्भावना होती है, उसमें वेदना है, विकलता है, जल-विरही मीन की छटपटाहट है । कबीर ने इस वेदना का अनुभव किया था और वे उसे नमय पर वाणी में अभिव्यक्ति देते रहे ।

इस विरह या प्रेम को जब पंडित और मुस्ला भी नहीं समझ पाते थे तो वे उनके हृदय की सकीर्णता और अज्ञान पर झुंझला उठते थे । जयदेव और नामदेव से उन्हें बड़ी प्रेरणा मिलती थी, क्योंकि वे ऐसे दुर्लभ प्रेम को पहचानते थे ।

कबीर ने सिद्धों के महारन, और वैष्णव भक्तों के मधुर रस को मिला कर निर्गुण-ब्रह्म की भक्ति से युक्त उस प्रेम-रस का निर्माण किया और उसे काव्य-शास्त्रीय

शृंगार की रस-रीति के पात्र मे ढाल कर रख दिया । काव्यगत शृंगार के आलवन-आश्रय व्यक्ति हो सकते है, पर व्यापक ब्रह्म के लिये अनन्त आत्माओं के प्रेम का मिलन-विरह व्यापार सकीर्ण नहीं है, वह काव्य-रस से अधिक व्यापक, अधिक भवुर और अधिक आनन्द की अनुभूति कराने वाला है । विश्व-कवि रवीन्द्रनाथ कबीर की इसी भावना से प्रभावित थे और इसके स्पष्टीकरण का प्रयत्न डॉ० हजारीप्रसाद द्विवेदी ने किया है ।^{११०} नामदेव ने ये प्रवृत्तियाँ बीज रूप मे निहित थी जिसके सौन्दर्य पर प्रोफेसर पदवर्धन मुग्ध थे और आचार्य विनयमोहन शर्मा इसकी परख कर उन्हें निगुण-भक्ति का प्रवर्तक कहते है ।^{१११}

कबीर का यह विलक्षण प्रेम-रस भी रस ही है, अतः इन्हे भी रसवादी ही कहा जा सकता है । कबीर के पूर्व शृंगार के साथ-साथ वीर रस भी लोकप्रिय था । इस काव्य-परम्परा का आश्रय लेकर ही कुछ पद कबीर ने भी वीर रस^{११२} के प्रस्तुत किये है—

सतगुर साह सत्र सौदागर तह मै चलि नै जाऊ जी ।
मन को मुहर धरौ गुरु आगे म्यान कै घोडा लाऊँ जी ।
सहज पलान चित नै चानुऊँ, लौ को लगाम लगारुँ जी ।
विदेक विचार भरो तन-तरंगस, सुरति कमान चढाऊँ जी ।
धीर गंभीर खड्ग लिए मुदगर माया कै फोट ढहाऊँ जी ।
मोह मस्त मैवासी राजा, ताको पकड़ भगाऊँ जी ।
रिपु के दल मे सहजहिँ रौद्रो अनहद तबल, धुराऊँ जी ।
कहै कबीर मेरे सिर पर साहेब, में ताको सीस नवाँ जी ॥
भई रे अनौ लडै सोई सूर । दोइ दल विचि खेले पूरा ।

क० अ० पृ० ५/४१

जब बजै जुम्माऊर बाजा । तब कायर उठि उठि भाजा ।

गढ़ फिर गढ़ राम दोहाई । कबीरा अविगति की सरनाई ॥ पृ० ३४ । ५६

कबीर के दृष्टिकोण के अनुसार ही इस वीररस के आलवन आदि भी है, पर बत्साह दर्शनीय है ।

११० द्रष्टव्य—कबीर, भगवत्प्रेम का आदर्श, पृ० १८७-२०२ ।

१११ द्रष्टव्य—हिन्दी को मराठी सतो की देन, पृ० १२६ और १३० ।

११२ अन्य वीर रस के पद द्रष्टव्य—क० अ० पृ० १५१२५, १८०१११, १८३१२५ या सूरतन की भग, पृ १७६-१८४

निष्कर्ष—

कवीर ने प्रसंग और रुचिवश होरी^{११३} और श्रुतु^{११४} तथा लोभ जीवन^{११५} के चित्र भी उपस्थित किये हैं। युग की प्रवृत्ति से वे पूर्ण परिचित थे।^{११६} अनकारो में से रूपक^{११७} और दृष्टान्त^{११८} का, तथा कुछ कम उत्प्रेक्षा का प्रयोग हुआ है। कवीर की प्रवृत्ति सहजोद्गार में थी। प्रतीकों का प्रयोग कवीर ने अधिक किया है। वे प्रतीक सिद्धों की परम्परा से उन्हें प्राप्त हुए थे। काव्य-प्रतीकों में केतकी-भ्रमर, कवल-भवर आदि इन्हें काव्य-परम्परा से मिले थे, और उलटवासिया, नाय पयियों और सिद्धों की रहस्योक्तियों से। कवीर ने मद-चुलाने की प्रक्रिया का वर्णन किया है, यह भी सिद्धों की रसायन-प्रक्रिया है। आत्मा को चिर-विरहिणी मानकर निर्गुण-भक्ति की माधुर्य भावना, उन्हें नामदेव और वैष्णव भक्तों से मिली है। सामाजिक दृष्टि सन्तों की परम्परा से उन्हें मिली है, जो बाह्याडंबरों की विरोधी रही है। सूक्तियों का प्रभाव कवीर पर मानना और कवीर के प्रेम को सूक्तियों की देन समझना उचित नहीं प्रतीत होता। जायसी पर कवीर का प्रभाव अवश्य दिखाई पड़ता है।

कवीर सन्त थे, और भारतीय परम्परा के सन्त थे। उन्होंने दाय में जो कुछ प्राप्त किया है, वह सन्तों से ही। सन्तों की दृष्टि थी—सीखे मुने पत्रे का होई जो नहिं पदहिं समाना।^{११९} फिर भी अपनी साधना के पथ पर प्रेम और भक्ति के जो गीत वे गुनगुनाते थे या अनुभूतियों के जो उद्गार सहज ही व्यक्त हो जाते थे, उनमें सरसता भी थी। सन्तों के प्रेम को सहृदयता से जो देखता था, उसे उनकी वाणी में भी रस मिलता था। ग्राज भी स्थिति यही है।

भाषा के सम्बन्ध में कवीर की दृष्टि थी कि जनभाषा ही काव्य-सहजोद्गार की भाषा हो सकती है।^{१२०} अपनी बोली को वे 'पूरबी' ही कहते हैं।^{१२१}

कवीर के परवर्ती सन्तों की काव्य-दृष्टि—

कवीर का प्रभाव सभी परवर्ती सन्तों पर पड़ा है। साधना-सम्बन्धी कवीर की निर्गुण भक्ति^{१२२} को प्रायः सभी ने अपना लिया है। काव्य-सम्बन्धी दृष्टि भी

११३ द्रष्टव्य—कवीर ग्रन्थावली पृ० ८४, ८७

११४ द्रष्टव्य—वही, पृ० १४८

११५ द्रष्टव्य—क० ग्र० पृ० २४, ३०, ३८, ६३, ७८

११६ द्रष्टव्य—कवीर कसियुग आहवा मुनिवर मिले न कोह।

कामी कोषी मसखरा, तिनका आवर होह। क० ग्र०, पृ० २१४। २६।

११७ द्रष्टव्य—क० ग्र०, पृ० ४, ६७, १८४।

११८ वही पृ० २० ॥

११९ वही, पृ० ६७।४

१२० संसकिरत हैं कूपजल भासा बहता नीर।

१२१ बोली हमारी पूरबी ॥ क० ग्र० पृ० २०५।

१२२ एक सबद में सब कहा, सबही अरथ विचार।

अजिए निरगुन ब्रह्म को, तजिए विषै विकार ॥ क० ग्र० पृ० २२८।८।

सबकी समान ही रही है ।^{१२३}

नानक—

सन्त कवि नानक शब्दों और साखियों में व्यक्त प्रेम को सच्चा प्रेम नहीं मानते—

शब्दन साखी सची नहिं प्रीति ।

जमपुर जाहिं दुखा की रीति ॥ प्राण सगली पृ० २४ ।

डॉ० विलोकी नारायण दीक्षित का यह मत भ्रांतिपूर्ण है।^{१२४} नानक के इस उद्धृत पद का अर्थ है कि शब्दों और साखियों के सृजन से ही प्रभु के प्रति सच्ची प्रीति है, किसी भी सन्त के सम्बन्ध में यह धारणा उचित नहीं है। साखी-शब्द के रचयिता भी सच्ची प्रीति के अभाव में जमपुर जाते हैं। सन्त कवि, काव्य-सृजन या साखी-शब्द की रचना के विरोधी नहीं हैं। छन्दों में हृदय के सच्चे भावों की अभिव्यक्ति के प्रयत्न को भी वे घुरा नहीं समझते। वे ऐसे काव्य, साखी या शब्द को ही हीन समझते हैं, जिनमें प्रभु नाम न हो। नानक कहते हैं—

धनु सु रागद फलम धनु, धनु माडा धनु भसु ॥

धनु लोखारी नानक, जिनि नाम लिखाइया सचु ॥

नानक की काव्य-दृष्टि भी वही है, जो कबीर की है। वे भी हरि को रसमय रसिक मानते हैं।^{१२५} अमृत रस पीने का उपदेश देते हैं।^{१२६} गुरु की कृपा से सहज में मति को सलग्न करते हैं।^{१२७} उनका मन भी राम में अनुरक्त है।^{१२८} गुरु के बिना राम-रस की उपलब्धि संभव नहीं है।^{१२९} आत्मा के घर हरि से प्राप्त सोहाग का संकेत स्वयं नानक करते हैं।^{१३०} माया-मोह का विस्तार करने वाली प्रीति को नानक

१२३ पंडित गुनी सूर कवि दाता एहि कहहि बह हमही ।

जह ते अपने सहई सगने हरियद बिसरा जबही ॥ कबीर पृ० ११६ । २।

१२४ इन्द्रव्य—हिन्दी सन्त साहित्य, पृ० ६८

१२५ इन्द्रव्य—हरिरस, ना० बा० पृ० ६६। ७२१

भाषे रसीआ भाषि रसु भाषे रावण हार । नानक वाणी २५। पृ० १२४

भाषे होवें धोसडा, भाषे सेज अतार ॥

१२६ रं मन मेरे भरम न कीजें, मनि मानि श्री अमृत रसु पीजें ।

१२७ नानक गुरु मति साधि सभावहु । ना० बा० २७ । पृ० ५२० ।

१२८ नानक राम नामि अनु राता । गुरुमति पाए सहज सेवा । नानक वाणी २२। पृ० २६३ ।

१२९ किनु मुख बह रसु किउ सहज मुख मेलै हरि देह । नानक वाणी ७। पृ० ३६३

राम रसाइणु (रसु) मन राता । सरब रसाइणु गुरुमुखि जाता ॥ नानक वाणी ८। पृ० २८८

अरुण कथा कहिए गुरु नाई । नानक वाणी । ४ । पृ० ४७६

स० डॉ० जयराम मिश्र—मित्त प्रकाशन, इलाहाबाद

१३० हरि नाहिं भेष प्रभु पिपारा ।

जलाने की बात करते हैं और ऐसी प्रीति में, राम-रस के अभाव में कर्म विकार के द्वन्द्व में पड़ने का भय दिखाते हैं।^{१३१}

दादू—

दादू तो कवीर से पूर्ण प्रभावित हैं। काव्य सिद्धान्त के सम्बन्ध में उनके विचार भी कवीर के समान ही हैं। वे सनपुत्र से भक्ति-भुक्ति का भेद ही नहीं, साहब का दीदार भी प्राप्त करते हैं।^{१३२} नाम-स्मरण को वे तभी सार्यक मानते हैं, जब वह तन मन में समा जाय।^{१३३} वे भी राम में अनुरक्त हैं और प्रेमरस का पान करते हैं। विरह की अग्नि उनके हृदय में भी प्रज्ज्वलित है।^{१३४} दादू की आत्मा रूपी नायिका भी चिर-विरहिणी ही है—

पीव न देख्या नैन भरि, कठि न लागो घाह ।

सूना नहि गलवाहि दे, बोचहि गट तिलाड ॥

दादू की निर्मल-भक्ति, प्रेम-रस, सहज-भाव और राम-रस में रति के आगे मुक्ति और वैकुण्ठ भी ध्यर्थ हैं—

हरि रस माने नगर भये ।

सुगिरि सुगिरि भये मतगळे जामखु भरखु सब भूलि गये ।

मति गुर कचि मेरो मनु मानिआ हरि पाए प्रान अधारा ।

इन बिधि हनि मिनीरी दर कामिनि धन सोहाय पिमारी ॥ नानक बाणी ३। पृ० ७२१

१३१ जाउ ऐसी प्रीति कूटन ननबधी भाइया मोह पमारी ।

जिमु अतरि प्रीति राम मू नाही दुविधा नरम विकारी ॥ बही ॥

१३२ उतगुरु मिले तो पाइये, अगति भुवति नदारी ।

दादू महज देखिए, नाह्य का दीदार ॥

१३३ नाम लिया तज जाणिग, जे तन मन रहे समाइ ।

छादि प्रान मध एर रा कबहु नूनि न जाइ ।

१३४ दादू गता राम पा पीरी प्रेम अधाई ।

मतगता सीदा का, पागे मुक्ति बलाहि ॥

निअ अगि तन जानिये, जान अगिन दो लाइ ।

दादू नय मिय परजरी, नय राम बुगारि छाड़ ।

प्रीति जो मेरे पीव की, पीटी पिनर माहि ।

गंम राम पिय पिय नरे, दादू दूसर नाहि ॥

दादू की उद्धरण-मनवाच्य उद्धरण-म० अर्धेन प्रसाद द्विवेदी, हिन्दुस्तानी एनेटबी, इलाहाबाद पृ० १३८-१३९ में उद्धृत ।

निर्मल भगति प्रेम रस धीरे, आन न दूला भाव धरे ।

सहजै सदा राम रसि रात, मुक्ति वैकुंठै कहा करै ॥

निष्कर्ष—

संत कवियों की परम्परा विशुद्ध भारतीय-परम्परा है । वैदिक निर्गुण-वाद और उपनिषदों के तत्त्व-ज्ञान में इन कवियों के मूल विचारों का बीज दूढ़ जा सकता है । मध्यकाल में सन्तों की त्रिवेणी-सिद्धों, जैनों व नाथपंथी सत्तों के रूप में प्रवाहित हुई । भक्ति के माधुर्य में इस त्रिवेणी के समन्वित होने पर निर्गुण-भक्ति का स्पष्ट और निर्मल रूप सामने आया । नामदेव हिन्दी के वह प्रथम कवि हैं, जिनकी वाणी में निर्गुण-भक्ति का यह समन्वित संगीत सुनाई पड़ता है । कबीर ने नामदेव की निर्गुण भक्ति की मूल भावना को एक विशाल क्षीर-समुद्र का रूप दिया । उसके भीतर निहित निर्गुण हरि के अमृत-रस को उन्होंने अपनी साखियों और शब्दों के पात्रों में भर, सन्तों और प्रेम साधकों के लिए सुलभ कर दिया ।

ये सन्त कवि काव्य-रचना के लिए साखी और शब्द नहीं कहते थे । उनके हृदय की उमंग, गुरु-ज्ञान से उद्भूत प्रेम की प्रेरणा और आत्मा की चिर-विरह भावना ही उनकी वाणियों के उद्भव की कारण थी । हरि-नाम-स्मरण, सत्संग, हरि-रसामृत-पान और सबसे बढकर हृदय-स्थिति चिर-विरह की, सवेदना अभिव्यञ्जना ही उनके काव्य के प्रयोजन हैं । महारस का पान और परम पुरुषार्थ मोक्ष ही उनके लक्ष्य हैं । ये सभी रसवादी हैं, पर इनका रस लौकिक-काव्य रस नहीं, अलौकिक अव्यात्म-रस है । रस-रीति दोनों की समान अवस्था है, क्योंकि आत्मा और परमात्मा के मिलन-विरह के गीत लौकिक मिलन-विरह के गीतों से, भिन्न रीति का अनुसरण नहीं करते । विषय-विमुक्ति का आनन्द सन्तों के महारस में है और विषयानुरक्ति का आनन्द लौकिक काव्यों के काव्य-रस में । इसीलिए सन्त कवि हरिनाम रहित काव्य को 'जमपुर' भेजने वाला मानते हैं और हरिनाम, हरिप्रेम और राम-रसायन युक्त काव्य को ही काव्य मानते हैं और अन्य कहते हुए उसे मुक्ति-प्रदायक मानते हैं । काव्य के कला-पक्ष पर इन्हींलिए उनका ध्यान नहीं जाता था, पर गीति-काव्य के मृपान में उन की सर्वाधिक रुचि रही है । सरल-हृदय के सहज-उद्गारों के रूप में ही इनका मूल्यांकन किया जा सकता है और उनकी मूल-भावना को समझ कर ही उनके काव्य-सिद्धान्त 'प्रेम-रस' का निर्धारण भी, क्योंकि अब तक के विश्लेषण से निष्पन्न इस प्रमुख तथ्य की उपेक्षा नहीं की जा सकती । आगे चलकर सन्त कवियों में सर्वाधिक निहित सुन्दर दास ने इसी तथ्य को ध्यान में रखकर लिखा है—

नञ्ज भिन्न शुद्ध कवित्त पठन अति नीलो लम्बे ।

एव न हीन जो पढै मुनन वज्रि जन उति दगै ।

हिन्दी का वैष्णव भक्ति-साहित्य चौदहवीं शताब्दी की राजनैतिक और सामाजिक परिस्थितियों की देन मात्र नहीं है। इसे दक्षिण की विकसित परम्परा का परिणाम भी नहीं कहा जा सकता। वस्तुतः यह भारतीय साहित्य की अखंड-सरिता का एक मोड़ मात्र है। संस्कृत-प्राकृत और अपभ्रंश के नये-नये परिवान में युगानुरूप परिवेश बदलती हुई जो संस्कृति, साहित्य में मुखरित हुई है, उसी के संगीत की एक कड़ी मध्यकाल के वैष्णव-भक्ति-साहित्य में भी उपलब्ध होती है। वैदिक काल से चौदहवीं शताब्दी तक इसकी अन्तर्चेतना आध्यात्मिकता से श्रोत-प्रोत रही है। लौकिक और धार्मिक मुक्तकों से लेकर दोनों प्रकार के महाकाव्यों तक, कहीं भी इस आध्यात्मिकता का रंग फीका नहीं दिखाई देता। काव्य-शास्त्रकारों के चतुर्वर्ग में से किसी एक की सिद्धि को काव्य का प्रयोजन मान लेने पर इस आध्यात्मिकता की चादर इतनी विस्तृत हो गई कि सब प्रकार की काव्य-कृतियाँ उसकी छाया में समा गईं। लौकिक-शृंगार इसी छाया में समृद्धि पाने के कारण अलौकिक बन गया और अलौकिक निर्गुण ब्रह्म भी प्रेम और भक्ति के सरस-सिंहासन पर मूर्त हो सका। अध्यात्म-रस रस-रीति में काव्य-रस बन गया और काव्य-रस अपनी आनन्द-भावना और तन्मय बना देने की क्षमता के कारण ब्रह्मानन्द-सहोदर बन गया।

आध्यात्मिकता की मूल-वृत्ति के कारण चन्द ने पृथ्वीराज रासो जैसे ऐतिहासिक काव्य को पौराणिक रूप देना चाहा, विद्यापति ने लौकिक प्रणय-गीतों को राधा कृष्ण को समर्पित कर दिया, नामदेव और कबीर ने निर्गुण ब्रह्म को आत्मा के विश्व-व्यापी चिर-विरह में भाव-मूर्त कर दिया तथा सूफियों के काव्य में लौकिक और अलौकिक-शृंगार-भावना समासोक्ति बनकर रह गई। विट्ठलरसिंह ने इसे ही स्पष्ट करते हुए कहा है कि 'भारतीय मनोमय की यह एक निजी विशेषता है कि वह विशुद्ध कला-कृतियों तथा तथा शास्त्रीय वाङ्मय में कोई विभाजक रेखा नहीं खींच पाता।'^१

रूप गोस्वामी ने प्रेममूला रागात्मिका-भक्ति को गौडीय सम्प्रदाय की भक्ति का मूल-तत्त्व बतलाया है। इन की भक्ति, भाव पर आधारित होने और अपने रागात्मक सम्बन्ध के कारण, रति में परिणत हो जाती है। यही रति, कृष्ण-रस या भक्ति-रस की निष्पत्ति में सहायक होती है। तुलसी में गीत और मर्यादा, सभी भक्त कवियों से अधिक है, पर उनके दाम्प्य की विनयता इनकी नान्विक और अलौकिक है कि प्रत्येक भक्त अपने-आपको प्रभु में घिरी हुई देखना चाहता है।^१ आत्म-विलयन ही यह वृत्ति, भक्ति-रस की प्रमुख भूमिका है। उन भक्त कवियों को सीला अत्यन्त प्रिय है और ब्रह्मा की यही सीला उनके आनन्द का मूल आधार है। भाव-जगत् में या मानव में ब्रह्म-सीला की अनुभूति में आनन्द गिनता है, पर उन अनुभूति को अन्वि-व्यक्ति मिलते ही भक्त या नायक की दृष्टि में उस आनन्द का स्वरूप बदल नहीं जाता। यही कारण है कि निर्गुण-भक्त न तो अपनी टूटी-फूटी वाणी में पत्रगता है, न सगुण-भक्त अपनी अत्यधिक शृंगारिता में। भक्ति-वाक्यों का रस, भक्ति-रस है और उसका आनन्द ब्रह्मानन्द या आत्मानन्द। वाच्य-रस, ब्रह्मानन्द-महोदर हो सकता है, ब्रह्मानन्द नहीं। भक्त के लिये यह आनन्द तीव्र एवं अग्नि-मन्मोहप्रद है, कोई वाच्य-रसिक को यह आनन्द नहीं उपलब्ध हो गया। इस दृष्टि ने निर्गुण भक्तों को तो काव्य के कलापरा की ओर से इतना उदासीन बना दिया कि टूटी-फूटी वाणी में भी वे हरिनाम के कारण रस लेने लगे और हरि-नाम-रहित सुन्दर ने सुन्दर काव्य को भी हेय समझ कर उसकी उपेक्षा करने लगे।

यह हरि-नामात्मिक-वाच्य इतना समादृत होने लगा और अन्य काव्य इतना उपेक्षित, कि स्वयं तुलसी जैसे कवि को भी यह कहना पड़ा है कि—

भक्ति विविध गुरुविश्व ज्ञान । राम नाम किन्तु सोह न मोह । वा० १०१८

और सूर ने भी स्पष्ट उद्घोषित कर दिया—‘स्याम-भजन विनु कौन बढ़ाई’^२। कभी तो पहले ही कह चुके थे कि दाता, कवि आदि अपने को बढ़ा कहते हैं, पर राम नाम के बिना सब हीन है, वे यमपुर जायेंगे। एक और निर्गुण-सगुण भक्तों की रागात्मक-साधना और दूसरी ओर ‘भक्ति-रसामृत-मिथु’ जैसे भक्ति-रस के विवेचक ग्रन्थ के अवतरण की पृष्ठ-भूमि तैयार हुई। इन्हे तैयार करने एवं भारत के एक छोर से दूसरे छोर तक नमादृत कराने में आध्यात्मिक-चेतना की मूलवृत्ति का कम हाथ न था। अवसर पाकर वही उस युग की वाणी बन गई।

भक्ति-रस को शास्त्रीय परिधान मिल जाने मात्र से सगुण-भक्ति के उपासक

२ भविरस प्रेम भवति मुनि पाई । प्रभु देखे तर मोह सुनाई । सुतोष्य का प्रेम । धरम्य १० । पृ० ३२६ ।

३ सूर सार—वा० प्र० सभा, काशी-मुद्रित स०—प्रथम खंड १।२४ ।

कवियों ने काव्य के कला-पक्ष की उपेक्षा नहीं की, क्योंकि भक्ति-रस की गीति भी, काव्य-रस की भांति ही नायक-नायिका, दूत-दूती तथा सयोग-विप्रयोग सहित उसके अनेक भेदोपभेदों, अनुभावों और सचारियों को समेट कर ही अपना पथ निर्मित करती है। सूर-वर्णित मान, सस्कृत-साहित्य में उपलब्ध शृंगारिक मान और उसकी विरह-दशा से घट कर नहीं दिखाई देता। व्यास के सुरति एवं सुरत्यत वर्णनों में काव्य-शास्त्रीय विदग्धता वर्तमान है।

दसवीं शताब्दी के सुप्रसिद्ध जैन कवि सोमदेव सूरि के एक श्लोक से कवि के सम्बन्ध में एक स्पष्ट धारणा मिलती है। कवि वही है जो—भक्ति, निपुणता, अभ्यास-रूप मूल से सपन्न हो; जिसके काव्य का शब्द और अर्थ के रूप में द्विदल की भांति उत्थान हो, जिसकी प्रचुरा, प्रौढा, पक्षा, ललिता और भद्रा—रूप वृत्तियों की पांच शाखाएँ हो, पाचाली, लाटी, गौडी बँदभी चार दल हो, नव रसों की नवच्छाया हो और औदार्य, समता, कान्ति आदि दस गुणों की भूमि पर जो प्रतिष्ठित हो।^४ सोमदेव का यह भी मत है कि काव्य-कथा केवल मनोरञ्जन की दृष्टि से नहीं, दोषमार्जन और गुण-प्रतिष्ठा की दृष्टि से रची जानी चाहिए।^५ सोमदेव का प्रभाव तत्कालीन अपभ्रंश कवियों पर भी पड़ा है। धार्मिक चरित-काव्यों की धारा को उनके कारण और तीव्रता मिली। कवि होने के लिये काव्य हेतु, परिभाषा, वृत्तियों, रसों और गुणों के ज्ञान से काम चल जाता होगा। सगुण वैष्णव भक्तों ने भक्ति-साधना के साथ-साथ एक बार पुनः काव्य-साधना को उसकी उच्चतम भाव-भूमि पर प्रतिष्ठित किया। वह कविता भले ही अशोभनीय हो जिसमें हरिनाम न हो, पर जिसमें हरिनाम हो उसे क्यों अशोभनीय रहने दिया जाय? इस प्रवृत्ति ने ही सगुण भक्ति के साहित्य के स्तर को अधिक कलात्मक और अधिक काव्यात्मक बना दिया। सन्तों की वाणी को सहज-शृंगार सगुण-मतों के काव्यों में मिला। वास्तविक अर्थ में लौकिक काव्य के शृंगाररस तथा भक्ति-काव्य के भक्ति-रस में केवल भालवन का ही भेद रह गया। भालवन ने ही उसकी पवित्रता, व्यापकता और अलौकिकता शेष रह गई। काव्यों के क्षेत्र में इस प्रवृत्ति के विकास में फल-स्वरूप, रीतिकाल का उद्भव हुआ। कविता हो तो कविता अन्यथा भालवन के ब्रह्म होने से मुमूर्छन का बहाना तो है ही यह भक्ति और शृंगार की रस-रीति की समानता का परिणाम मात्र है, विनाशिता और मुस्लिम प्रभाव की देन नहीं।

हिन्दी-काव्यों ने सारे उत्तरी भारत को नवा प्रभावित किया है और उसकी गूँज सुदूर दक्षिण तक सुनाई पड़ी है और सुनाई पड़ा है, दक्षिण के सगीत का स्वर

४ निमूलक द्विघोषान पञ्चाक्ष चतुरष्टयम्।

५ ३५ वेति नवच्छाय दशभूमि स च काव्यम् । यगत्तिलक ३।७४।

५ काव्यरपातु त एव हि कर्तव्या साक्षिण नमा ।

गुणगणम-तदिदधति दोषमत ये बहिष्कृन्वन्ति । यम० १।३६

तुलसी के सकेतित और व्यवहृत काव्य-सिद्धान्त

काव्य हेतु—

तुलसी के पूर्व सभी काव्य-सिद्धान्तों का निरूपण और काव्यों में उनका प्रयोग हो चुका था। तुलसी के सामने संस्कृत-प्राकृत और अपभ्रंश की विशाल और अखंड काव्य-परंपरा भी विद्यमान थी। 'नाना पुराण निगमागम सम्मत' तथ्यों को समझने की उनमें पूर्ण क्षमता थी। 'क्वचिद्व्यतोऽपि' से उन्होंने जैन पुराणों और अपभ्रंश ग्रंथों के परिचय का संकेत दे दिया है। रघुनाथ-गाथा को भाषा में निबद्ध करने की तुलसी की प्रेरणा के मूल में स्वान्त सुख और मज्जुलता के विस्तार की भावना थी। तुलसी केवल शास्त्र-ज्ञान-संपन्न ही नहीं थे, वे काव्य-जगत् और तत्कालीन जनमानस में गूँजते हरिनाम तथा हरिनाम-सम्पन्न-काव्य को ही काव्य मानने की धारणा से भी परिचित थे। वे स्वयं कहते हैं—

मनिनि विचित्र सुकृति कृन जोऊ। राम नाम त्रिनु सोह न सोऊ। वा० १०।८

काव्य-शास्त्र, निगमागम, प्राचीन काव्यादि के अध्ययन तथा लोकमानस और लोकाचार के ज्ञान से ही काव्य-हेतुओं में व्युत्पत्ति-विलक्षणता प्राप्त की जा सकती है।^६ तुलसी तो सभी सन्तों और सगुणोपासक कवियों में इस दृष्टि से आगे हैं। संस्कृत में श्लोको की रचना के साथ अवधी और ब्रज में समान रूप से काव्य-सृजन, तुलसी की व्युत्पत्ति की क्षमता का परिचायक है।

तुलसी का विचार है कि भक्ति-काव्य के लिए स्मरण करते ही सरस्वती को दौड़े आना पड़ता है। शिव का स्मरण अनमिल अक्षरों और उत्तम श्रवणों में भी समन्वय स्थापित कर सकता है। तुलसी की दृष्टि में हृदय समुद्र है और मति, सीप, सरस्वती स्वाति के वादल, उत्तम विचार ही वर्षा की बूद है। इसी से कविस्त-मुक्ता-मणि का उद्भव होता है।^{१०} यहाँ तुलसी, काव्य को केवल भावनात्मक व्यापार की श्रेणी में रखने के लिये तैयार नहीं हैं। केवल प्रतिभा, व्युत्पन्नता और अभ्यास ही काव्योत्पत्ति के हेतु नहीं हैं अपितु हृदय की विशालता, विमल-मति का आवेश और सरस्वती की कृपा भी भक्ति-काव्य के लिए आधार हैं। सत्संग और हरिकृपा से उप-

६ नानापुराणनिगमागमसम्मत यद् रामायणे निहितं क्वचिद्व्यतोऽपि।

स्वान् सुखाय तुलसी रघुनाथ गाथा, भाषा निबन्धमति मज्जुस भातनोति। वा० ७।१०१।

रामचरित मानस—डॉ० माता प्रसाद गुप्त द्वारा संपादित, तुलसी ग्रन्थावली भाग १, खंड १ में से दिये गये उद्धरण काष्ठ सकेन। दोहा सचरा और। पृ० के रूप में संकेतित है।

१० हृदय सिन्धु मति सीप समाना। स्वाती सारद कहहिं सुजाना।

जो बरखें वर बारि बिचारू। होहिं कवित मुकुता मनि चारू। वा० ११।६।

लब्ध विमलमति ही भक्ति-काव्य का मुख्य हेतु है।^{११}

विमल-मति ने उत्पन्न कविता-मरिता लोन और वेद के मज्जुल किनारों के मध्य प्रवाहित होनी है।^{१२} कवि को मग्धवती की कामना रहनी है।^{१३} तुलसी ने भक्त-हृदय के उद्गारों की अभिव्यक्ति के स्वरूप पर स्वयं ही पर्याप्त प्रकाश डाल दिया है—

हिंसुमिरी सारठा सुहाई । मानस तें सुख पकरन आइ ।

विमल विवेक धरन नय माली । भरन-भारनी मनु मराली ॥ अयो० २६ अ० ३०६

जिम निर्मल विवेक को तुलसी, काव्य का प्रमुख हेतु मानते हैं, उसके उद्भव में देव-कृपा के साथ गुरु-कृपा का भी हाथ है। उसी की नव-ज्योति में दिव्य-दृष्टि उत्पन्न होती है। विमल विलासन की उपलब्धि में ही रामचरित का गान होता है। उनके गुप्त और प्रकट रहस्यों का उद्भावित करने में गुरु-कृपा ही महत्त्वपूर्ण है।^{१४}

इस विमल-विवेक और विमल-विलासन की उपलब्धि में मत्स्य द्वारा भी सहायता मिलती है।^{१५}

वाणी, गणेश, शिव, राम और गुरु की कृपा काग्य है विमल विवेक की उपलब्धि के, और मत्स्य से इन विवेक-बुद्धि को पुष्टि मिलती है। विवेक बुद्धि के जागरण और निर्मल दिव्य-नेत्रों के उद्घाटन में रहस्यमय रामचरित का ज्ञान हो जाता है। राम की कृपा से उत्पन्न और प्रेरित-हृदय चरित गान के लिये कवि को तत्पर कर देता है।^{१६} हृदय का उत्थान या आवेग जो कवि की विमल-बुद्धि में ही समग्र है, कविता या काव्य के मूल का मूल्य हेतु है।

देव-कृपा को प्रतिना में, लोक-देव-निगमागम-ज्ञान को व्युत्पत्ति में तथा गुरु-

११ मो न होइ विनु विमल मनि, मोहि भवि, बल भनि और ।

कपहु कृपा हरि जन कही, पुनि पुनि करी निहोर ॥ बा० १४।११

१२ कसी मुमा कविता सरिता सो । राम विमल जन जन भरिता सो ।

मरजू नाम सुनाल मूला । लोक वेद मन नबुस कूना ॥ बा० ३६।२२

१३ कहिहि चाह कूल कवि धोरो । अयो० ११।१८४।

१४ श्री गुरु पद नख भविगन जोनी चुमिरत दिव्य दृष्टि हिय होनी ।

उपरति विमल विलासन ही के । मिटहि सोप दुख भव रखी के ।

सुसहि राम चरित मनि मानिक । गुप्त ज्ञात जहु जो जेहि खानिक ॥ बा० १।१०२

१५ विनु नवस विवेक न होई । राम कृपा विनु नुबख न मोई । बा० ३।३

१६ उस कष्ट बुद्धि विवेक बल मेरे । तस कहिही हिम हरि के प्रेरे । बा० ३१।२०

उभू प्रमाद सुमति हिम हुससी । रामचरित मानन कवि तुससी । बा० ३६।२०

भएउ हृदय आनन्द उछाहू । उमोउ प्रेम प्रमोद प्रवाहू ।

कसी सुमा कविता गरिता सो । राम विमल जन जन भरिता सो ।

कृपा, सत्सग आदि को अभ्यास के अन्तर्गत माना जाता है। तुलसी का मत है कि ये तीनों हेतु, विमल-बुद्धि के निर्माता हैं। काव्य का मुख्य हेतु तो विमल-बुद्धि और कवि के हृदय का आनन्दपूर्ण आवेग है जिससे अनायास ही काव्य-धारा प्रवाहित हो चलती है।

काव्य प्रयोजन—

सभी भक्त कवियों के काव्य-सृजन का प्रमुख प्रयोजन हरि का नामस्मरण और उसका गुण या यशः गान होता है। शेष सभी प्रयोजन इसी के भीतर अन्तर्भूत हो जाते हैं। रामचरित मानस में तुलसी ने स्थान-स्थान पर प्रसंगवश निम्नलिखित काव्य-प्रयोजनों का संकेत किया है—

(१) स्वान्त सुख—

स्वान्त सुसाय तुलसी स्थुनाथगाथा
भाषानिवन्धमनिमज्जमातनोति । वा० १।१
मत्वा तद्रघुनाथ नाम निरत स्वान्तस्तम शान्तये । उ० पृ० ५६६
भाषाबद्ध करनि में सौई । मोरे मन प्रबोध जेहि होई । वा० ३१।२०

(२) कलिमलहरण—

राम कथा कलिमल हरनि, मगल करनि सुहाइ । वा० १।४१।७३

(३) मगल—

बाणी और विनायक की वन्दना में तुलसी ने उन्हें मगलकर्ता, कहा है। राम की कथा को 'मगल करनि' भी तुलसी ने कहा है।^{१०} इसी मगल में लोकहित प्रतिष्ठित है।^{१८}

(४) साधु-महिमा-वर्णन—

विधि हरि हर कवि कोविद बानी । कृत साधु महिमा समुच्चानी ।
सो सो सन कहि जात न कैसै । वा० ३।३

(५) हरि-यश वर्णन—

इसी के अन्तर्गत रामनाम तथा राम-गुण वर्णन आदि आ जाते हैं। चरित या कथा भी हरि-यश के वर्णन का एक रूप है अतः सारा रामचरित मानस इसी प्रयोजन को लक्ष्य कर वर्णित है—

१७ द्रष्टव्य रा० च० मा० वा० क०—१।१, १।४१।७३ ।

१८ यथा जो सकल लोक हितकारी । वा० १०७।१८

(अ) बरनो रघुवर विगल लुनु जो दायक फल चारि । अयो० १ । पृ० १७६
 कवि कोविद अस्त हृदय विचारी । गावहि हरिलस कलिनलहारी ।

वा० ११। पृ० ८ ।

(आ) कवि न होउ नहि चतुर कहावो । ननि अनुरूप रान गुन गावो । वा० १२।६

(इ) नाम—रान नाम मनि दीप घरु, लहि देखरी द्वार ।

तुलसी भीतर बाहरहु जो चाहसि ठखियार ॥ वा० २१।१२

(ए) मोह-नाश—

समि नर सम सुनि मिरा दुम्हारी ।

निटा मोह तरवानप मारी । वा० का० १२०।६४

(उ) नग को पावन बनाना—

पूछेहु रघुपति क्या प्रसंगा ।

सगल लोक जग पावनि गया । वा० ११२ । पृ० ६० ॥

(ए) बुद्धि को निर्मल बनाना—

(१०) लीलागान—

कौनै सिंसु लीला अति प्रिय सीला यह सुख परम अनूपा । बा० १६२।६७ ।

सुनहु प्रिया व्रत रुचिर सुसीला । मै कछु करबि लखित नर लीला ।

आ० २४।३३७ ।

असि रघुपति लीला उरगारी । दनुज विमोहिनि जन सुखकारी ।

उ० का० ७३।५२८

जब जब राम मनुज तन धरहीं । भगत हैतु लीला बहु करहीं ।

उ० ७५।५२६ ।

इस लीलागान के अन्तर्गत यथामति, स्वमतिगान है । (उ० १२३।५६४ पृ०)

(११) भक्ति-निरूपण—

भगति निरूपन विविध विधाना । बा० ३७।२३

(१२) जन-रजन—

बुध विश्राम सकल जन रजनि ।

राम क्या कलि कलुष विमजनि ॥ बा० ३१।२० ॥

(१३) कविता को श्रेष्ठ बनाना—

प्रभु सुजस सगति भनिति भलि होइहि सुजन मन भावनी ।

भनिति विचित्र सुकवि कृत जोक । राम नाम बिनु सोह न सोक ।

जदपि कवित रस एकौ नाही । राम प्रताप प्रगट पहि माहीं ॥ बा० १०।८

भाव बस्य भगवान् । उ० ६२।५३६

(१४) बाणी को पवित्र करना—

तेहि ते मै कछु कदा बखानी । करल पुनीत हैतु भिज बानी । बा० ३६१।१७८

इस प्रकार तुलसी द्वारा सकेतित और स्पष्ट उल्लिखित काव्य प्रयोजन है—
स्वान्त सुख, कलि-मल-हरण, मगल या लोकहित, साधु-महिमा-वर्णन, हरियश-वर्णन, मोह-नाश, जग को पावन बनाना, बुद्धि को निर्मल बनाना, राम के प्रति रति, लीला-गान, भक्ति-निरूपण, जन-रजन, कविता को श्रेष्ठ बनाना तथा बाणी को पवित्र करना ।

इन सभी काव्य-प्रयोजनों के दो मुख्य वर्ग किये जा सकते हैं—प्रथम वर्ग में भक्ति-सम्बन्धी प्रयोजन हैं—इनमें सर्व प्रमुख हरि-यश-वर्णन है । इसके अन्तर्गत-स्वान्त सुख, अन्तस्तम नाश, कलि मल हरण, साधु महिमा वर्णन, सत्सग-महिमा-

वर्णन, मोह-नाश, बुद्धि, वाणी और जग को पावन करना, लीलामान, राम-चरण-रति और भक्ति-निरूपण तथा उसकी महिमा का वर्णन है। चारो पुस्तिकाओं की प्राप्ति, इस हरियश-वर्णन का उपप्रयोजन है।

द्वितीय वर्ग में काव्य-मग्नन्धी प्रयोजन आते हैं—

इनमें काव्य के हेतु, विमल-बुद्धि का प्रकाश, वाणी की पवित्रता, कविता को श्रेष्ठ बनाना, लोक मगल और जन-रजन का समावेश हो सकता है। जो दोनों में सम्मिलित हैं वे मिश्रित प्रयोजन माने जा सकते हैं।

भक्ति-काव्य प्राकृत-धन का गुण-गान नहीं करते, अतः विशुद्ध-काव्य-प्रयोजनो का उनमें अभाव, स्वाभाविक है। इन प्रयोजनो में कुछ आत्मविषयक हैं और कुछ लोक या समाज-विषयक। तुलसी की विनय पत्रिका, हनुमान वाहुक और कवितावली के उत्तर भाग की रचना आत्म-पीडा से बचने के प्रयोजन से की गई है। कलिमल-धमन, आत्मरक्षा और आत्मोद्धार की मूल-वृत्ति का परिचायक है। राम-चरित-गान से भक्ति की प्राप्ति, रामचरण रति तथा लीला-जन्य-आनन्द, व्यक्ति-सुख हैं, और सदाचार, ज्ञान, धर्म तथा नैतिकता की वृद्धि के साथ असुर-विनाश और लोक-सुख की प्रतिष्ठा, समाज-सुख है। तुलसी के रामचरित मानस में काव्य के उक्त प्रयोजनो और लक्ष्यो को अवतरित भी किया गया है। तुलसी, परम-पुरुषार्थ मोक्ष से भी बड़ कर भक्ति को मानते हैं, अतः चतुर्वर्ग की निदि की अपेक्षा भक्ति-सिद्धि को ही प्रमुखता मिली है।

मनो और भक्तो ने यश और धर्म के लिए कभी काव्य-रचना नहीं की। प्रिय-उपदेश देने में वे पीछे नहीं रहे, पर तुलसी ने सीधे उपदेश की अपेक्षा काव्यात्मक-उपदेश को ही आधार बनाया है। तुलसी ने दो स्थलों पर 'यश' को मानव-लक्ष्य बताया है। राम, भरत को उपदेश देते हुए कहते हैं—

मोर तुम्हार परम पुरषारथु । स्वारथ सुखु घरनु परमारथु ।

अयो० ३१५।३१३।

दुमरे स्थल पर लोमस मुनि, 'वाग-भुझुछी से कहते हैं—

पावन जम कि पुन्य निनु होई । बिनु अथ अजस नि पाव नोई ।

उ० ११२।५५३।

भरत परम भवत हैं, तुलसी ने उन्हें इनी रूप में चित्रित किया है, तो क्या भक्त का स्वार्थ, सुख और परमार्थ धर्म है? यदि इसे नकेन मान लिया जाय तो यश प्राप्ति को भी तुलसी के काव्य का एक प्रयोजन माना जा सकता है।

काव्यफल—

तुलसी ने काव्य के प्रयोजनों को ही काव्य का फल भी मान लिया है, इसका कारण है साधन, भक्ति को ही, साध्य मान लेना। भक्ति से सम्बद्ध जो भी उसके अंग-उपांग हैं वे ही रामचरित मानस के फल हैं। भक्ति, सत्संग, भक्ति-कीर्ति, वाणी की पुनीतता, विश्राम और सुख, विरति-विवेक की प्राप्ति, हरिपद की प्राप्ति तथा प्रसंगवश मुक्ति ही इस काव्य या रामचरित मानस के फल हैं। कुछ फल-निर्देश द्रष्टव्य है—

- (१) जे एहि कथहि सनेह समेता । ऊहहिहि सुनहहि समुझि सचेता ।
होदहहि राम चरन अनुरागी । कल्लिमल रहित सुमगल भागी ॥ बा० १५।१२
- (२) रावनारिअसु पावन गावहि सुनहि जे लोग ।
राम भगनि दूढ़ पावहि मिनु त्रिराग जप जोग । अर० ४६।३५२ ।
- (३) राम चरित मानस एहि नामा । सुनत सूत्रन पाइय विश्रामा । बा० ३५।२२
एहि विधि कहत राम गुन ग्रामा । पावा अर्निर्वाच विश्रामा । सुन्दर० ८।३७५
- (४) येह चरित जे गावहि हरि पद पावहि ते न परहि भव कूपा । बा० १६२।५६७ ।
- (५) सरल सुमगल दायक, रघुनायक गुन गान ।
सादर सुनहिं तरहि भव, सिंधु बिना जलजान ॥ सु० ६० । ५० । ४०१
- (६) गाइ गाइ भवनिधि नर तरहि ।
- (७) किनुरि भजन न भव तरिय, यह सिद्धान्त अथेल ॥ उ० १२२ । ५६४ ।

फल-श्रुति पौराणिक काव्यों की मुख्य विशेषता रही है। तुलसी ने विविध प्रासंगिक कथाओं का भी फल-निर्देश कर दिया है, पर इन सभी प्रासंगिक कथाओं और मुख्य-कथा के फलों में कोई अन्तर नहीं है। हरि-पद-रति, भक्ति, मुक्ति आदि ही उनके फल हैं।

काव्य-रूपों के सकेत—

तुलसी ने अपने 'रामचरित मानस' की विशेषताओं का स्थान-स्थान पर सकेत किया है। इन सकेतों के आधार पर एक ओर रामचरित मानस के काव्य-रूप पर प्रकाश पड़ता है और दूसरी ओर तुलसी के उन विचारों पर, जो रामचरित मानस को आकार देने वाले थे। ये सकेत निम्नलिखित हैं—

रामायण—

तुलसी के रामचरित मानस का आदर्श वाल्मीकि कृत रामायण है, जिसे वे

नानापुराणनिगमागमरुम्भन^{१८} मानते हैं।

भाषा निबन्ध प्रबन्ध—

तुलसी ने रघुनाथ-भाषा को श्रान्त भुव के लिये भाषा-निबन्ध का रूप दिया। तुलसी की दृष्टि में निबन्ध और प्रबन्ध एक ही हैं, क्योंकि कुछ स्थलों पर उन्होंने रामचरित मानस को प्रबन्ध भी कहा है।^{१९} वाग्मीकि के साथ-साथ पूर्व सुकवि धम्म (स्वयम्) का प्रबन्ध-काव्य, रामायण (पद्यचरित) भी तुलसी की दृष्टि में था और स्वयम् द्वारा प्रयुक्त अनुपमेय-विविध-अनगों पर आश्चर्य न करने का उन्मेष भी उन्होंने किया है। स्वयम् जैन थे और तुलसी वैष्णव, अतः हरि-कथा वर्णन में मिलना स्वाभाविक थी, इसी कारण उन्होंने हरि और हरि-कथा को अनन्त कहकर भिन्नता के भय का परिहार कर दिया है।^{२०} स्वयम् ने अपने काव्य को स्वयं 'रामायण', 'रामायण काव्य' और 'रामचरित' कहा है। विषय के अनुसार उसे क्या भी कह दिया है।^{२१}

चरित—

तुलसी ने अपने काव्य को तीन से अधिक बार चरित कहा है। चरित से

१६ नानापुराणनिगमागमरुम्भन सद्—

रामायणे निहितं कविचन्द्रमोदयि ।

श्रान्त बुद्धाय तुलसी रघुनाथभाषा

भाषा निबन्ध नहि मञ्जुत मातनोति ॥ बा० का० श्लो० ३ । पृ० १।

रामचरित मानस के अध्ययन के लिये, तुलसी प्रत्यावर्त्ती, भा० १, खंड १

मन्त्रादक—भाषा प्रसाद गुण, हिन्दुस्तानी एकेडमी इनाम्बाद प्रति प्रमुद्र ।

२० तब तब क्या सुनी सन्हु गार्ई । परन पुनीत प्रबन्ध बनाई । बा० १४० ॥ पृ० ३३ ।

२१ मत्पूर्वममुषा कृत मुकविना श्री धम्मना दुर्ग ।

श्री मन्मथदास चरितमनिध श्रान्ति तु रामायणम् ।

मत्वा तद्विनायकानिरत श्रान्तमन्य शान्ति ।

भाषावदमिद चकार तुलसी सासन्प्रथा मानसम् । उ० क० पृ० ६६ ॥

विविध प्रकाश अनूप बनावे । कहहि न मुनि भावरतु स्याने ।

हरि अनन्त हरि-कथा अनन्त । कहहि नुनहि बहुविध नव सदा ॥ बा० का० १४०। पृ० ३३ ।

भाषावद कहि नै सोई । बा० ३१५० २० ।

हरिगुन नाम भणार, क्या रच आम्नि अनित । बा० १२०। पृ० ६४

रामचरित सत्र कोटि प्रसार । उ० । १२। ११३

कथा प्रबन्ध विचित्र बनावे । बा० ३३। २१

२२ रावा रामहृदयचरितपुष्ट तुलसी । पठन चरित १। २३। १। रामायण काव्य

१। १। १० सहस्र शक्ति २३। १। ६

उप-कहा १। २। १

तुलसी का अभिप्राय कही पूर्ण रामचरित से रहा है और कही प्रासंगिक कथाओं के चरित से और कही घटना-विशेष के चरित से —

पूर्ण रामचरित से—^{२३}

सूझहि राम चरित मनि मानक । वा० १ । पृ० २
करन चहो रघुपति गुन गाहा ।
लवु मति मोरि चरित अक्काहा । वा० ८ । पृ० ६
कहं रघुपति के चरित अपारा ।
कह मनि मोरि निरत ससारा ॥ वा० १२।५-६ ।
राम चरित चिन्तामनि चारु । वा० का० ३२।पृ० २०

प्रासंगिक कथाओं से—^{२४}

उमा चरित सुन्दर मैं गावा ।
सुनहु सभु कर चरित सुहावा ॥ वा० ७५। पृ० ४१ ।
मार चरित सकरहि सुनाए । वा० १६७।६७
देखा मैं चरित्र कलिजुग कर । वा० १००।५४३

घटनाओं से—

अब प्रभु चरित सुनहु अति पावन ।
करत जे वन सुर नर मुनि भावन । अख्या० १।पृ० ३१६ ।
औ राम-रावन समर-चरित अनेक कल्प जे गावहि । लंका १०१।६६६

तुलसी ने चरित की विशेषताओं का संकेत करने के लिये कही रुचिर, कही अनूप, और कही पावन शब्दों को जोड़ दिया है ।

तुलसी ने इस 'चरित' के दो अन्य महत्त्वपूर्ण विशेषणों का भी प्रयोग किया है—समास और व्यास —

कपि सन चरित समास बखाने । लंका० ६०। पृ० ४६८ ॥
कहेहु नाथ हरि चरित अनूपा । व्यास समास स्वमति अनुरुभा ॥

उ० १२३। ५६४ ॥

जहां संपूर्ण-घटनाओं का संक्षिप्त विवरण प्रस्तुत कर दिया गया हो वहां

२३ अन्य स्थल द्रष्टव्य—वा० ३८। पृ० २४, १११।६०, १२१।६४, १८८।६५, लंका ७४।४७७,
लंका १२१।४८६, उ० २०।५०१, २६।५०४, ४२ । ५१७, ५३।५१८, ११३।५५४
२४ अन्य स्थल द्रष्टव्य—वा० १०४। पृ० ५७, १२८।६८,

तो समाप्त-चरित है और जहाँ विम्बूत दिव्यता दिया गया हो वहाँ ध्यान-चरित । समान-चरित का प्रदर्शन उन्मत्त वाग्दे में तुलसी ने किया है, जहाँ राम भुगुडी, गरुड को पुन मानी गमाया मुनाने है ।^{२५} यह नामचरित मानस के वर्ण्य की नक्षिप रूप देता है ।

कथा—^{२६}

तुलसी ने चरित के साथ ही नारा 'रघु' शब्द का भी प्रयोग किया है और स्वतन्त्र रूप में चरित-प्रथ के बीच के लिये भी उसका उपयोग किया गया है । तुलसी की दृष्टि में चरित श्रांग कथा में कोई अन्तर नहीं है । जिन अर्थों में चरित का प्रयोग हो सकता है, उन्हीं अर्थों में कथा का प्रयोग भी । तुलसी के मृत में मरुटों वर्यों ने बली घा रही काव्य-परम्परा में ये शब्द पर्यायवाची में बन गये थे । कथा के वास्तविक स्वरूप के स्पष्टीकरण के लिये तुलसी के निम्नलिखित कथनों में निहित रूप से ध्यान दिया जा सकता है—

(अ) हरि हर षड गति नति न कुमारी । मिन कर मधुर रता गुनक गी । बा० ६१७

माल गति वल्लभल हलि तुलसी न्या गुनाय की । बा० १०१॥

(आ) जाग्रतक जो रघु मुनाने । अद्वात सुनिवर्त मुनाने ।

रुहि हो संत नवाद वनानी, मुनरु मल्ल सज्जन मुग मानी । बा० ३०१९

प्रभु स्वभाव रघु पुनिगाने । तन भिगु चरित देहमि मन लाटे । ३० ६४५२३

(इ) रति मकरी मुनि तरु नानी । कथा अपर अब कहाँ बतानी । बा० ८८१८

नदरु सनी मकरि विवाही । रघु, प्रसिद्ध मल्ल लानारी । बा० ६५५३

कथा का (अ) में प्रयोग पूर्ण राम-चरित के अर्थ में, (आ) में घटना विशेष के अर्थ में तथा (इ) में प्रासंगिक चरित के अर्थ में हुआ है । तुलसी सुविधा के अनुसार कहीं कथा, कहीं चरित और कहीं दोनों का प्रयोग कर लेते थे—

मुनहु राम अवतार, चरित परन सुन्दर अवत ।

हरि गुन नाम अवार, रघु रूप अवतन अवत । बा० १२० ।

अकथ-कहानी—

विद्यापति, कबीर, जायसी आदि ने अकथ-कहानी शब्द को सामान्यतः प्रेम-

२५ द्रष्टव्य—उत्तरकाण्ड ६५ वृ० ५२३ ।

२६ कथा के विविध उल्लेखों के लिए द्रष्टव्य—बा० का० ११११, ३३१२१, ४७१८, ४११३०, १०७, ५८, तथा ५० ७३, ७८, ८३, १०३, २३८, २४६, ३०२, ३७८, ४६१, ४१२, ४२३, ४२६, ४६१, ४६७ ।

कहानी के अर्थ में प्रयुक्त किया है, भले ही यह प्रेम-कहानी लौकिक हो या आध्यात्मिक । तुलसी ने एक स्थान पर इस शब्द का प्रयोग किया है—

सुनहु तान यह श्रव्य कहानी । समुक्त कट न जाइ बनानी ।

उन्दर अश बीज अविनासी । चेतन अमल सहज सुख रासी ॥

उ० ११७। पृ० ४५७।

तुलसी की यह श्रव्य-कहानी दार्शनिक और आध्यात्मिक है। यह ब्रह्म, जीव, माया (अविद्या), ज्ञान और भक्ति तथा मुक्ति की कहानी है। तुलसी ने इस प्रसंग में कहा है—

ब्रह्म पयोनिधि मदन, ज्ञान सत सुर आर्हि ।

क्या-सुधा मधि काढही, भगति मधुगता जाहि । उ० १२०। पृ० ५६१

प्रसंग और सवाद—

पूर्ण कथा के माग या प्रासंगिक कथाओं के लिये तुलसी ने इन दोनों शब्दों का प्रयोग किया है—

बहुरि राम अभिषेक प्रसंगा । उ० ६५।५२३ पृ० ।

तब नाइक सबही समुझाया । पूरव क्या प्रसंग भुनावा । बा० ६८।५३

छन महु व्यापठ सनल पुर, घर घर यह सवाद ॥ बा० ६८।५३

नरक भगत सवादु मुनाई । अयो० २६६।३०५

नगत राम सवादु मुनि, सरुल मुम गल मूल । अयो० ३०८।३११

यह सुभ मधु उमा नवादा । सुख मपाठन समन विपादा । उ० १२०।४६८

राम-रहस्य—

राम के ब्रह्म-स्वरूप की अभिव्यक्ति और उनके प्रति भक्तों के प्रेम-वर्णन को तुलसी ने 'राम-रहस्य' शब्द से अभिव्यक्त किया है। तुलसी ने तीन स्थानों पर इसका प्रयोग किया है—

(१) निब-उमा के सवाद में—

योही राम-रहस्य अनेका । कहहु नाथ अति विमल विनेश । बा० १११।६०

उमा के यह पूछने पर हर-रहस्य में नाथ राम-नरित आ गया । वे प्रेम में धुलाने ही गये, नेत्रों में प्रेमाश्रु उमट आये और दो दंड के लिये वे 'ध्यान-राम' में मग्न हो गये ।^{२०}

२० तत् त्विष राम कति मय पाये । प्रेम पूर्य गेरा जम छाये ।

मदा स्थान न रह दुग, पुनि मन बाहर कीट ॥ बा० १११।६०

(२) काग-भुसुण्डी और गरुड के सवाद में—

तब पसाद मन मोह नसाना । राम रहस्य अनूपम जाना । ७० ६३।२४०

यहाँ भी मोह-नाश की बात कही गई है ।

(३) इन्हीं दोनों पात्रों के सवाद में भक्ति और ज्ञान के स्वरूप का वर्णन तथा भक्ति के प्रति अधिक रुचि प्रदर्शित करते हुए या उनकी महत्ता का प्रतिपादन करते हुए काग भुसुण्डी ने कहा है—

यह रहस्य रघुनाथ कर बेगि न जानइ कोट ।

जाने ते रघुपति कृपा सपनेहु मोह न होट ॥ ७० ११६।५५७

राम की कृपा इस रहस्य-ज्ञान के लिये आवश्यक है ।^{२८}

कवित्त और भनिति—

तुलसी ने कवित्त का प्रयोग नामान्वित कविता या काव्य के अर्थ में ही किया है । 'निज कवित्त केहि लाग न नीका'^{२९} में 'कविता' ही अभिप्रेत है । अपनी कविता सरस हो या फीकी, अच्छी लगती है । इसी प्रसंग में साय-नाथ जो 'परभनिति सुनत हँरपाही'^{३०} में भनिति का प्रयोग कविता के स्थान पर उनी अर्थ में किया गया है । आचार्य विनयमोहन शर्मा का कथन है कि 'काव्य के लिये कवित्त और भनिति का का प्रचलन सत्कृतेतर भाषाओं में तुलसी के बहुत समय पूर्व से होने लगा था । हिन्दी में रीति-काल तक कवित्त तो इसी अर्थ में प्रचलित रहा, पर भनिति नहीं ।' 'कवित्त रसिक न राम पद नेहू'^{३१} में कवित्त-रसिक से तुलसी का अभिप्राय काव्य-रसिक से ही है । कवित्त और भनिति काव्य या कविता के अर्थ में ही प्रयुक्त हुए हैं ।

मानस-रूपक—^{३२}

मानस-रूपक तुलसी की काव्य-सम्बन्धी धारणा का स्पष्ट चित्र सामने लाता है । शिव की कृपा से हृदय में सद्बुद्धि का उल्लास हुआ और कवि तुलसी ने राम-चरित मानस का सृजन किया । काव्य को मनोहर बनाने के लिये यथाशक्ति प्रयत्न किया गया है । सुजन इसे सुनते हैं । सुमति भूमि है, वेद-पुराण उदधि हैं, साधु जन मेघ हैं । राम का मुजस ही मधुर, मनोहर और मगलमय जल है, जिसकी वर्षा

२८ यह सुन चित्त जान पै मोई । कृपा राम की जापर होई । वा० १६६। ५० ६६ ।

२९ वातवाण्ड २। ५० ७ ।

३० 'मानस में तुलसी के काव्य-सिद्धान्त'— देखें, मानस मयूख १।४ ५० २६६

३१ और भी—भाषा भनिति मोरि भक्ति मोरी । वा० ६।७

भनिति मोर तिवट्टा विभासी । वा० १५।५० १२ -

३२ वातवाण्ड दो० ३६-३७ । ५० २२-२३

होती है। सगुण-सीला का वर्णन जल की निर्मलता है। प्रेम और भक्ति ही उस सुजल जल की मधुरता और शीतलता है। इससे उत्पन्न सुकृत-सालि राम-भक्तों का जीवन है अथवा वह जल ही भक्तों का जीवन है। मेघा-भूमि-गत यह पवित्र जल, श्रवण मार्ग में प्रवाहित होता है और सुन्दर मानस-रूपी मानस में स्थिरता प्राप्त करता है। सवाद ही घाट है।

इस राम चरित मानस के सात प्रबन्ध (काण्ड) ही सुभग सोपान है। ज्ञान-नयन से इनका दर्शन होता है। रघुपति महिमा इसका अथाह जल है। राम-सीता का यह यश जल, सुधा-सहस्र है। काव्य में आई उपमायें ही वीचि-विलास हैं। चौपाई, कमल-पत्र हैं, युक्तिया मुक्तासीप हैं। छन्द, सोरठा, दोहा बहुरंगी कमल हैं। इनमें निहित अर्थ, पराग, सुन्दर भाव मधु, और सुन्दर भाषा सुगन्धि है। सुकृत-समूह भ्रमर है, ज्ञान, वैराग्य और विचार राजहंस हैं, ध्वनि, वक्रोक्ति और कविता के गुण ही विविध प्रकार के मीन हैं। नव रस, जप, तप, योग और वैराग्य उस सुन्दर तटभाग के अन्य जलचर हैं। साधु, सुकृती, नाम, गुणगान, विचित्र जल-विहंग हैं। सत-सभा तटभाग के चारों ओर की भ्रमराई है। श्रद्धा बसन्त-ऋतु है। भक्ति का विविध रूपों में निरूपण किया गया है। क्षमा, दया, दम आदि लता बितान है, सम, यम, नियम, फल है, ज्ञान फूल है और हरि-पद-रति ही 'रस' है। अन्य कथा प्रसंग, शुक-पिक आदि विविध वर्णों के विहंग हैं। पुलक, सुख आदि की उपलब्धि करने वाले मानस के अधिकारी, श्रोता नर-नारी हैं। जो इस चरित को गाते हैं, वे ही इसके रक्षक हैं।

तुलसी ने इस मानस-रूपक में रामचरित मानस के हेतु, प्रयोजन, गठन, वर्ण्य-विषय, छन्द-विधान, मापा, रस, ध्वनि, वक्रोक्ति, गुण, अलंकार (उपमा), सवाद और युक्ति आदि, सबके समाविष्ट या प्रयुक्त होने का उल्लेख कर दिया है। तुलसी के कथनानुसार काव्य का मुख्य लक्ष्य भक्ति का विधान है और उसका आनन्द है 'हरिपदरति-रस'। यही भक्ति-रस है, यही रामचरित मानस की आत्मा है।

काव्य-सिद्धान्त-रस—

तुलसी के अपने ही कथन इस तथ्य के साक्षी हैं कि रस ही काव्य की आत्मा है। यह तुलसी का मान्य रस नव रसों में से कोई नहीं है। यह इन सबसे उत्तम, भक्ति-रस है और तुलसी के कथन के अनुसार ही हरिचरण में रति इसका स्थायी भाव है। तुलसी के समय तक मधुसूदन सरस्वती, रूप गोस्वामी आदि भक्ति को भाव-कोटि से ऊपर उठा कर रस कोटि में रख चुके थे। आचार्य बिनयमोहन शर्मा के कथनानुसार 'भाव पर बल देने के कारण तुलसी स्पष्ट ही काव्य की आत्मा रस मानते हैं तथा ध्वनि, वक्रोक्ति और गुणों को रसोत्कर्षक तत्त्व।'³³

सकेत—तुलसी ने गमनरिग्न मानन में अनेक स्थानों पर रम^{३४} शब्द का प्रयोग किया है—

- (१) भाव भेद रम भेद अखान । बा० ६।७।०
- (२) उदधि रञ्जि रम लजो ना। बा० १०।२।
- (३) जे गम भगन रम लीन । बा० २०।१।
- (४) नव रस जप तप जोग सिंगार । बा० २७।२३
- (५) भव सकोच प्रेम रम सानी । बा० ६१।३४
- (६) मगल ध्यान रम ठड जु । बा० १११।६०
- (७) आसन रहिन नरल रम भोगी । बा० ११८।६३
- (८) मुत प्रियकर तब पद गति होइ ॥ बा० १५१।७८ ।
- (९) अनु सोहत सिंगार धरि नूरनि पग्न शूनूप । अयो० २४१।१२०
- (१०) प्रेम प्रताप बीर रम पागो । अयो० २६२।१४६
- (११) अनु बख्ता बहु बेग विमूरनि । अयो० २८१।२६६
- (१२) सो सकोचु रमु अरु सुबानी अयो० ३१८।३१६।
- (१३) अवसि होट भव रस विगनि । अयो० ३१६।३१८ ॥
- (१४) बाली वचन नीति रस पागो । सु० ३६।३८६ ।
- (१५) देखि नहा रम भग । ल० १३।६२० ।
- (१६) अनु प्रेम सिंगार तनु धरि मिले अ सुगमासही ठ० ४।४६१ ।
- (१७) रस विसैव जाना निन्द नाही । ल० ५३।५१७ पृ०

भाव-भेद से रस-भेद अनेक होते हैं । तुलसी इसे स्वीकार करते हैं कि परिस्थिति विशेष में अपनी तीव्रता के कारण सचारी भाव भी रसत्व प्राप्त कर सकते हैं । काव्य-रस और उसके नव-रस, भक्ति-रस में निम्न हैं । काव्य-रस, भक्ति-रस के पोषक हैं । भव, सकोच और प्रेम, रसत्व प्राप्त करते हैं । इनमें सकोच स्पष्टतः सचारी है पर तुलसी ने सकोच रस का भी उल्लेख किया है । ध्यान-रस भी होता है । प्रभुपद रति के विविध रूप हो सकते हैं, मुक्त-विषयक-रति उनमें से एक है । शृंगार अतुलनीय रूप धारण कर सकता है । बीर रस और करुण रस, भव रसों में परिगणित हैं । भव-रस का प्रयोग तुलसी ने सासारिक आनन्द के अर्थ में किया है ।

३४ रस सकेत के अन्व स्यत—अथरस—पृ० ७६, २३३, ३८६, ५००, ५१५

भातिरस—पृ० २६८ ।

बीररस—पृ० २७७, ४४५

विस्मय—पृ० ४३३

अतः रस को वे आनन्द स्वरूप मानते हैं। नीतिजन्य आनन्द को तुलसी नीति-रस कहते हैं। 'महारस', जो सिद्धो के समय से समाज में, ब्रह्म रस या आत्मा और परमात्मा के मिलन-विरह-रस के अर्थ में प्रयुक्त होता था, तथा जो रहस्यपूर्ण था, तुलसी के समय तक अपने मूल अर्थ को छोड़ कर केवल शृंगार के अर्थ में व्यवहृत होने लगा था। शृंगार का स्थायी भाव प्रेम है। महारस और शृंगार दोनों का मिलन या रस-परिपाक सौन्दर्य की लड़ी पिरो देता है। रसानुभूति को जो बार-बार ग्रहण नहीं करते, वे रस की विशेषता को नहीं समझ सकते।

ध्वनि-संकेत—

तुलसी यद्यपि ध्वनि, वक्रोक्ति और गुण को कविता या काव्य के लिये आवश्यक मानते हैं, पर इन्हें भी वे अपने भक्ति-रस का पोषक ही समझते हैं। तुलसी ने ध्वनि के निम्नलिखित संकेत दिये हैं—

- (१) धुनि अवरेव कवित गुन जाती। बा० ३७।२३ पृ०
- (२) ऊहू ऊहू कोकिल धुनि करहीं। सुनि रज सरस ध्यान मुनि टरहीं।

अरस्य० ४०।३-४६

ध्वनि, शब्द की भी हो सकती है और अर्थ की भी, पहले की गणना अलंकार में और दूसरे की आर्या-व्यञ्जना तथा ध्वनि सिद्धान्त में होती है। द्वितीय उद्धरण में 'रव-सरस' कह कर तुलसी ने रस-ध्वनि का संकेत किया है।

गुण या रीति-संकेत—

गुण, रीति-सिद्धान्त के मुख्य आधार हैं। तुलसी ने 'गुण' का निम्नलिखित रूपों में संकेत किया है—

- (१) अनमिल आखर अरथ न जायू। बा० १५। पृ० ११।
- (२) सखर सु कोमल मजु, दोष रहित दूषन सहित। बा० १४।११
- (३) यहि विधि निज गुन दोष कहि, सबहि बहुहि सिरु नाइ।
वरनौ रघुनर बिसद जसु, सनि कलि कलुष नसाइ। बा० २६।१६
- (४) धुनि अवरेव कवित गुन जाती। बा० ३७।२३।
- (५) दोषौ गुन सम कह सबु कोई॥ बा० ६६।३८॥ देव वर्णन में॥
- (६) कहि न सकुनि गुन कवि अधिकाई।
मति गति बाल वचन की नाई। अयो० ३०३।३०८
- (७) कवित दोष गुन विविध प्रकार। बा० ६।७।

(८) तब गुन रहित कुन्नि इन बानी ।

राम नाम जस अग्नि बानी ॥ बा० १०।८ ।

तुलसी के इन सकेतो के आधार पर ज्ञात होता है कि अर्वाभिव्यक्ति में, अनमेल अक्षर (वृत्तियों के परस्पर प्रतिकूल) समर्थ नहीं होते हैं। परंपरा, कोमला और मधुरा वृत्तियाँ काव्य के लिये आवश्यक हैं। दोष रहितता भी अपेक्षित है। गुण, कविता के गुणों की वृद्धि करते हैं। देवादि (शकर-विवाह) के वर्णन में दोष भी कभी-कभी गुण हो जाते हैं।^{२५} अन्तिम उद्धरण भरत के गुणों की महिमा के वर्णन में स्वयं तुलसी द्वारा कहा गया है। हृदय के उल्लास में वर्णन करते समय गुणों की वास्तविक महत्ता का प्रतिपादन कभी कभी संभव नहीं भी हो पाता।

वक्रोक्ति-सकेत—

तुलसी ने ध्वनि और गुण के साथ ही 'अवरेव' का भी सकेत किया है।^{२६} अन्य सकेत निम्नलिखित हैं—

(१) जयनि वचन रचना अनि नागर । बा० २८५।१४० पृ०

(२) दूत वचन रचना प्रिय लागी । प्रेम प्रताप वीर रस पागी । बा० २८३।१४४

(३) राम वृषा ऋतरेव सुधारी । विबुधधारि मड गुनद गोहारी ।

मेढत मुन भरि भाइ भरत सो । राम प्रेम रस कहि न परतु सो ।

अयो० ३१७।३१

(४) वर उक्ति धनु वचन सर, हृदय दहेठ रिपु नीस । ल० २३।४१६

तुलसी ने रसानुकूल वचन-रचना को महत्त्व दिया है। वक्रोक्ति में व्यंग्य या ध्वनि-वक्रोक्ति को ही उन्होंने विशिष्टता दी है। तृतीय उद्धरण तो अत्यन्त सकेत-पूर्ण है। यहाँ 'अवरेव' सुधरा हो तो गुण बन जाता है। गुण और वक्रोक्ति के मिलने से राम-प्रेम-रस या रमोत्कर्ष बढ़ जाता है। वन्त-वक्रोक्ति भी उनकी दृष्टि से ओझल नहीं है।^{२७}

अलंकार-संकेत—

प्रायः सन्तों और भक्तों की परम्परा, काव्य या भक्तिवाणी को अलंकृत बनाने की ओर ध्यान नहीं देती थी। भाव ही उनकी दृष्टि में मुख्य था, वह भी

२५ इष्टव्य—काव्य प्रकार ८।३८ और उसकी व्याख्या—दोष भी गुण ।

२६ धुनि अवरेव कविन गुन जानी । बा० ३७।२३ ।

२७ गनि कूर बनिना सखि की न्यो भरिन पावन पाय की । बा० १०।८

आराध्य के प्रति प्रेम और श्रद्धा का भाव । उनकी दृष्टि में हरिनाम-भक्ति-प्रेम-युत सरल वचन भी रसपूर्ण हो सकता था और उसे काव्य का स्तर प्राप्त हो जाता था । तुलसी ने अलंकारों को भाव का वहिरंग या शोभा-विधायक धर्म ही माना है । उनका निम्नलिखित कथन अत्यन्त सकेत-पूर्ण है—

तुलसी देखि सवेतु भूलहि मूढ न चतुर नर ।

सु दर केरहि पैतु वचन सुधा सम असन अहि ॥ वा० १६१।२॥

तुलसी के चतुर नर भक्ति-रसिक है । बाह्य सौन्दर्य मूल्यवान् नहीं है, यदि अन्त में विष हो । यही वाणी या कविता के विषय में भी सत्य है । तुलसी शब्द और अर्थ में द्वैत भाव नहीं मानते ।^{३८} साथ ही वे 'आखर अरथ' को नाना प्रकार का मान कर श्लेषादि की और तथा 'अलंकृति नाना' कह कर अनेक प्रकार के अलंकारों की ओर सकेत करते हैं ।^{३९} अपने मत के अनुसार राम नाम रहित विचित्र-भक्ति को वे शोमनीय नहीं मानते ।^{४०} 'भक्ति भदेस वस्तु मलि बरनी । राम-कथा जग भगल करनी'^{४१} से स्पष्ट है कि 'सुदेश भक्ति' के अभाव में भी लोक-भगल करने वाली रामकथा 'सुजन-मन-भावनी' हो सकती है, आचार्य विनय मोहन शर्मा का कथन है कि 'तुलसी के मत से काव्य में कथ्य ही प्रधान है, शिल्प नहीं' ।^{४२} सिया राम-जस, ग्राम्य-गिरा में भी सज्जनों के गाने-सुनने योग्य है ।^{४३} कवि की वास्तविक भक्ति, अक्षर और उनमें निहित अर्थ के प्रयोग में है, उनके चमत्कार-प्रदर्शन में नहीं, ये तो कवि के सकेत पर नृत्य करते हैं ।^{४४} सरल कविता में विमल-कीर्ति का गान ही सुजनों के लिये आदरणीय है ।

अलंकारों को महत्त्व न देते हुए भी तुलसी ने काव्य को उससे शून्य नहीं माना है । उपमाओं को तुलसी ने रामचरित-मानस का बीच-विलास कहा है ।^{४५}

अलंकारों के नाम में तुलसी ने केवल—उपमा,^{४६} अति उक्ति (अति-गयोक्ति

३८ गिरा अरथ जल बीच सम कहिमत भिन्न-न-भिन्न । वा० १८।१३

३९ आखर अरथ अलंकृति नाना । वा० ६ । ७। ४, वा० का० दो० १०। ५० । ७

४० भक्ति विचित्र सुकवि कृत जोऊ । राम नाम विनु नोह न गौऊ । वा० १०। ८

४१ मानस में तुलसी के काव्य सिद्धान्त—शीर्षक लेख से ।

४२ गिरा ग्राम्य मिथ राम जम, गावहि सुनहि सुधान । वा० १०। ८

४३ बहिहि अरथ आखर बल नाचा ।

भनुहरि तान गतिहि नट नाचा ॥ अयो० २४१। २८० ।

४४ सरल कवि कीरति विमल, सोह आदरहि सुजान । वा० १४। ११

४५ उपमा बीच विलास मनोरम । वा० ३७ । ५० । २३ ।

४६ वा० का० २३०। ११४, २४७। १२२, ३२०। १५६, ३२५। १५६, ८० ६२। ५३६,

या अत्युक्ति) ^{१४} और युक्ति ^{१५} का ही उल्लेख किया है। इनमें से उपमा का प्रयोग उपमान के लिये ही किया गया है। जैसे, नव उपमा कवि रहे जुझारी।' केवल एक स्थान पर इसका संकेत, उपमा अलंकार के अर्थ में प्रतीत होता है—'प्रभु मिलत अनुजह मोह नो पहि जाति नहि उपमा कही।' नाट्य-मूलक अलंकारों को तुलसी अधिक उपयुक्त समझते हैं, वह 'उपमा' के कई स्थलों पर प्रयोग ने स्पष्ट होता है।

श्रौचित्य—

तुलसी, काव्य का मुख्य हेतु 'विमल-बुद्धि' मानते हैं। विमल-बुद्धि, श्रौचित्य का पूर्ण पालन करने में समर्थ होती है। जीवन में जिस प्रकार वह मर्यादापूर्ण सदाचार पक्ष की उपेक्षा नहीं करती उसी प्रकार काव्य में भी वस्तु आदि के श्रौचित्य का वह त्याग नहीं कर सकती। ऊपर के विवेचन में स्पष्ट है कि रस, ध्वनि, वक्रोक्ति आदि सिद्धान्तों के तुलसी पूर्ण भ्रमंज थे, अतः रसश्रौचित्य आदि के पालन के लिये भी वे सतर्क हैं।

श्रौचित्य के सम्बन्ध में तुलसी का स्पष्ट दृष्टिकोण है कि—

अनुचित उचित कानू कछु होऊ। समुक्ति करिअ मल न्ह सब जोऊ।

तुलसी लोक मान्यता के प्रति किनारे सतर्क हैं; वह निम्नलिखित पंक्ति से स्पष्ट हो जाता है—

लोक मान्यता ऊनल सन कर तप जानन दाहु। वा० १६१। पृ० ८२ ॥

लोक न्ह वेद विदित नहि मोह। श्रयो० २६७। २६३।

काव्य-सम्बन्धी गौण विचार—

तुलसी ने काव्य-सिद्धान्तों के अनिश्चित अन्य विचारों को भी ध्यान-स्थान पर व्यक्त किया है, जिनसे काव्य के सम्बन्ध में उनके दृष्टिकोण की स्पष्ट अभिव्यक्ति होती है—

कवि—

तुलसी की दृष्टि में कवि वह है जो देव-कृपा (प्रतिभा), निगमागम ज्ञान (व्युत्पत्ति) और गुरु-कृपा (अभ्यास) में सम्मिल होकर निमल-बुद्धि का धनी हो। उसकी विनम्रता स्पृहणीय हो। ^{१६} कसिगलहारी हरिजम माना हो। प्राकृत जन का

१४ सहा० १।४०३,

१५ सहा० ३४। ४०० पृ०

१६ कवि न होऊ नहि बचन प्रवीनू। नरत कथा म्व विद्या हीनू। वा० ६।३ पृ० और १२।६

श्र० ३०४।३०६

गुण-गान न करे ।^{१०} कवि के दो रूप हैं—सुकवि और कुकवि ।^{११} सुकवि राम भक्त होता है ।^{१२} यथामति, भवानीश्वर का स्मरण कर राम कथा कहता है ।^{१३} कुकवि यह है, जो प्राकृत नारी का भगवर्णन करे ।^{१४} पूर्व कवियों को प्रमाण-भूत मानना भी कवि का एक विशिष्ट गुण है ।^{१५} लोक-वेद-विदित (मान्य) का वर्णन ही कवि को करना चाहिए ।^{१६} कवि की गति अलखित होती है ।^{१७} अक्षरो और अर्थों को भावा-नुकूल प्रयुक्त करने में समर्थ वह हो ।^{१८} लोभग्रस्त कवि को तुलसी अच्छा नहीं समझते ।^{१९} कलि के कवि उदार नहीं होते ।^{२०} वे प्राकृत कवि होते हैं ।

सहृदय या काव्य रसिक—

तुलसी वास्तविक सहृदय तो राम-भक्तों को ही मानते हैं क्योंकि काव्य ही वह है, जो रामकथा-संयुक्त हो । इनकी दृष्टि में काव्य-दोषों को क्षमा करने की प्रसन्नता होनी चाहिए ।^१ यदि वह कवि हो तो 'पर-भक्ति' को सुनकर भी उसे प्रसन्न होना चाहिये ।^२ श्रद्धा और सत्संग-रहित को मानस तो अगम्य ही है ।^३ सहृदय को सुजन होना चाहिए ।^४ समदरसी (निष्पक्ष-द्रष्टा) ही सुजन है ।^५ श्रोता के गुणों और विशेषताओं को इस एक दोहे में तुलसी ने एकत्र कर दिया है—

५० गावहि हरि जस कल्प्य हारी । वा० ११।८ पृ०

कीन्है प्राकृत जन गुल गाना । सिर धुनि गिरा नागि पट्टिताना । वा० ११।८॥

५१ सुकवि कुकवि निज मति अनुहारी । वा० २८।१८॥

५२ सुकवि सरद नम मन उदगन से । राम भगत जन जीवन धन से । वा० ३२।२१

उ० १२७ । ५६६

५३ सुमिरि भवानी सकरहि कह कवि कथा सुहाइ । वा० ४४।२७, उ० १३०।५६८

उ० १२८ । ५६७ ।

५४ उपमा सकल मोहि लघु लागी । प्राकृत नारि भग अनुरागी ।

सिय करनिम्र भक्ति उपमा देई । कुकवि कहाइ भजसु को लेई । वा० २४७।१२२

५५ सत्य कहहि कवि नारि सुभाऊ । अयो० ४७ । १६६। और भी उ० १०६। ५४७ ।

५६ लोकहु वेद विदित कवि कहही । अयो० २५२।२८७ ।

५७ कवि भक्तित गति नैपु विरागी । मन क्रम बचन राम अनुरागी । अयो० ११०।२२५

५८ कविहि भरय आखर बलु साखा । अनुहरि तास गतिहि नहु नाचा । अयो० २४१।२८०

५९ जानी सापस सूर कवि कोविद गुन भागार । केहि की लोभ विदवना, कीन्ह न येहि समार ॥

उ० ७०।५२६ ।

६० कवि दुन्द उदार दुनी न सुनी । उ० १०१।५४४

जै प्राकृत कवि परम सयाने । वा० १४।१० ।

६१ छमिहहि सज्जन मोरि ठिठाई । वा० ८।७६

६२ जे पर भक्ति सुनत हरपाही । वा० ८।७

६३ वा० ३८।२४

६४ वा० ४०।२५ ।

६५ उ० ४८।३६५

सूना सुमति सुसीत सुधि, कया रसिक हृदिदास ।

पाइ उमा अति गोप्यमपि सज्जन करहि प्रभास । उ० ६६। पृ० ५२६

काव्य की परख—

तुलसी ने काव्य की परख की एक निश्चित कसीटी सामने रखी है। माणिक्य अन्यत्र पैदा होते हैं पर उनकी शोभा अन्यत्र होती है। वैसे ही सुकवि की कविता भी उत्पन्न कही होती है और उसे गौरव अन्यत्र (पाठक और श्रोता-समाज में) मिलता है।^{११} जिस काव्य-प्रबन्ध का आदर विद्वज्जन न करें ऐसे काव्य का किया जाने वाला श्रम, कवि की अज्ञता का प्रतीक है।^{१२} तुलसी जन-भाषा को काव्योपयोगी तो मानते ही थे, उनका स्पष्ट विचार दिखाई पड़ता है कि 'भाषा-मनिति' का प्रभाव अधिक होता है।^{१३} जिस प्रकार शुक के पाठ की प्रवीणता पाठ कराने वाले के ऊपर निर्भर करती है, उसी प्रकार कवि-कौशल हरिकृपा का फल है और सहृदय-पाठक या श्रोता ही उसकी प्रशंसा कर सकते हैं।^{१४} रसिक-सुजन्म ही तुलसी की दृष्टि में सच्चे काव्य-पारखी है। वे ही काव्य के रक्षक भी हैं।^{१५}

छन्द सकेत—

वर्ण, अर्थ और रस के साथ छन्द के महत्त्व को भी तुलसी स्वीकार करते हैं।^{१६} छन्द, सोरठा, दोहा का उल्लेख तो उन्होंने मानस-रूपक में ही कर दिया है।^{१७} प्रमुख छन्द, चौपाई को उन्होंने पुरइल पात माना है।^{१८} अपभ्रंश काल से ही प्रबन्धों में छन्दों का कितना प्रमुख स्थान था, इससे तुलसी परिचित थे।

काव्य-सिद्धान्तों के प्रयोग—

तुलसी के सम्पूर्ण साहित्य की इतनी आलोचना-प्रत्यालोचना, मन्थन, मनन और चिन्तन सहित लेखन हो चुका है कि विद्वज्जनों के व्यक्त उन विचारों की सूची-मात्र देना भी यहाँ सम्भव नहीं है। 'राम चरित मानस' तुलसी का सर्वाधिक महत्त्व-पूर्ण प्रबन्ध-काव्य है। तुलसी ने मानस-रूपक में जिस प्रकार प्रबन्ध के बीच-बीच में

६६ तैनेहि सुकवि कवित बुध कहही । उपजहि अनत धनत छवि चहही । बा० का० ११।८॥

६७ जे प्रवध बुध नहि आदरही । सो अप वादि बाध कवि करही । बा० १४।१० ।

६८ तो फुर होउ जो कहै सब, भाषा भनिवि प्रभाउ ॥ बा० १५।१२।

६९ गुन गति नट पाठक आधीना । श्रवो० २२५।३०७ ।

७० जे गावहि यह चरित सभारे । तेइ एहि तास चतुर रखवारे । बा० ३८।२४।

७१ रमाना छदाममपि बा० १।१

७२ छद मोरठा मुदर दोहा । बा० ३७।२३॥

७३ पुरइनि यथन चारु पीपाई । बही ।

साई कथाओं को विश्राम-स्थल माना है, उसी प्रकार तुलसी की काव्य-सरिता के विलय पत्रिका, कवितावली, दोहावली आदि तटीय-विश्राम-स्थल है। मुख्य-साधना तो रामचरित-मानस में ही अभिव्यजित हुई है।

रामचरित मानस हिन्दी का सर्वाधिक लोकप्रिय काव्य है। उसकी महानता और उसकी ऊँचाई उसे महाकाव्यों की परम्परा में सर्वोच्च स्थान प्राप्त कराती है। रवीन्द्रनाथ ठाकुर ने ऐसे ही महाकाव्यों के सम्बन्ध में लिखा है—‘दूसरी श्रेणी के कवि वे हैं जिनकी रचना में, अन्तस्तल से, एक सारा देश, एक सारा युग अपने हृदय को और अपनी अभिज्ञता को प्रकट करके उस रचना को सदा के लिए समादरणीय सामग्री बना देता है। इस दूसरी श्रेणी के कवि ही महाकवि कहे जाते हैं। सारे देशों और सारी जातियों की सरस्वती इनका आश्रय लेती है। इनकी उक्तियाँ देशमान और जातिमात्र को मान्य होती हैं। उनकी रचना उस बड़े वृक्ष की मालूम होती है^{७४}, जो देश के हृदय-रूपी-भूतल से उत्पन्न होकर उस देश भर को आश्रय रूपी छाया देता हुआ खड़ा हो।^{७५} रामचरित मानस, रवि बाबू के महाकाव्य सम्बन्धी विचारों का भूत-रूप है। यह हिन्दू जाति मात्र से रामायण-महाभारत की भाँति ही वर्मश्रय माना जाता है और इसकी पक्तियाँ प्रमाण स्वरूप उद्धृत की जाती हैं।

श्री कृष्णलाल के अनुसार रामचरित मानस महाकाव्य नहीं, पुराण या पुराण-काव्य है।^{७६} इतिहास और पुराण, काव्यों के उपजीव्य होते हैं, क्योंकि नायक प्रख्यात होना चाहिए। भारतीय साहित्य में पौराणिक शैली के महाकाव्यों की कमी नहीं है। अतः रामचरित मानस को रामायण, पञ्चमचरित, महापुराण आदि पौराणिक शैली के महाकाव्यों की परम्परा में रखकर ही उसका मूल्यांकन होना चाहिए। ‘रामचरित मानस’ में सर्ग, प्रतिसर्ग, मन्वन्तर आदि का वर्णन तो नहीं ही हुआ है विभिन्न राजवशों का वशानुक्रम, तीर्थ-त्रय का साहाय्य तथा अन्य बातें भी जो प्रायः सभी पुराणों में मिलती हैं, इसमें नहीं हैं। ऋषियों और देवताओं का वश-वर्णन तो है, उसमें काव्य के नायक के वश का भी वर्णन नहीं हुआ है। रामचरित मानस अपभ्रंश के चरित काव्यों की परम्परा का पौराणिक-शैली में लिखा गया प्रबन्ध-काव्य है।^{७७}

तुलसी स्वयं अपने काव्य को ‘प्रबन्ध’ कहते हैं। इसकी आत्मा ‘हरिपद-रति-रस’ है। इसी की पुष्टि के लिए वे पौराणिक शैली का आश्रय लेते हैं। प्रसंगवश आदि बीच-बीच की कथाओं ने इसे पुराण नहीं बनाया है, केवल पौराणिक शैली के ग्रहण

७४ प्राचीन साहित्य—पृ० १-२ पर—(हिन्दी अनुवाद, बम्बई संस्करण स० १९८०)।

७५ मानस-दर्शन-काशी—स० २००६—पृ० ११७-११९ द्रष्टव्य।

७६ हिन्दी महाकाव्य का स्वरूप विकास—डॉ० शमूनाथ सिंह हिन्दी प्रचारक पुस्तकालय-आरणसी—१, द्वितीयवृत्ति, अर्ध १९६२, पृ० ४१२, ४८७ और ४८८ द्रष्टव्य।

का ही हमें प्रमाण मिलता है। स्वयं रामायण और महाभारत ने तथ्यों के पोषण और ज्ञान-वृद्धि के लिये प्रासंगिक कथाओं की अवतारणा की है। यह काव्य को, पुराण बनाना नहीं, भारतीय-प्रबन्ध-काव्य-परम्परा में गृहीत एक मान्य शैली का अवतरण मात्र है। तुलसी के काव्य लक्ष्य की उपेक्षा कर इन प्रासंगिक कथाओं का भूल्याकन नहीं किया जा सकता न उनके योग से बनने वाली काव्य-शैली का ही।^{१७} तुलसी के रामचरित मानस में सभी रसों का प्रयोग हुआ है। इनका शृंगार मर्यादित है। वे सीता के सौन्दर्य-वर्णन में या तो अपनी वाणी को मौन कर लेते हैं अथवा उपमा की अप्राप्ति बता देते हैं, और जूठे उपमानों से सीता के सौन्दर्य-वर्णन को अनुचित कहकर टाल देते हैं। नायक के शील, शक्ति और सौन्दर्य का उन्होंने खुलकर वर्णन किया है। विनय पत्रिका तो नायक के महत्त्व का प्रतिष्ठापक और तुलसी की काव्य-क्षमता तथा उपमान-सकलन का पूर्ण परिचायक ग्रन्थ है। दोहावली का चातक-प्रेम एक भक्त के राम-चरण-रति का प्रतीक है।

शृंगार के मर्यादित वर्णन का सर्वोत्तम रूप बालकाण्ड के भीतर उपवन में सीता और राम के परस्पर प्रथम-दर्शन के समय मिलता है। यहाँ आलम्बन, उद्दीपन, संचारी, स्थायी, सभी शृंगार के अंग उपलब्ध हो जाते हैं।^{१८} आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने रामचरित मानस की विशेषताओं की गणना करते हुए लिखा है कि 'चौथी बात है शृंगार रस का शिष्ट भग्नांश के भीतर बहुत ही व्यञ्जक वर्णन।'^{१९} विप्रलम्भ शृंगार के मनोरम स्थल हैं—'नायकारवध-राम विलाप'^{२०} तथा नायिका पक्ष का अशोक वाटिका स्थित सीता की बिरह दशा।^{२१}

करण की अभिव्यज्जना दशरथ-निघन के प्रसंग में अयोध्या काण्ड में हुई है।^{२२} लका काण्ड में भी हमें दर्शन होते हैं। शान्त रस की प्रतिष्ठा में उत्तर काण्ड का दर्शन किया जा सकता है। रौद्र की अभिव्यज्जना भरत के ससैन्य चित्रकूट-गमन के

७७ कहेव परम पुनीत इतिहासा ।

मूनत सबन छूटहि भव पासा ॥

प्रनन कलप तरु करुना पुजा ।

उपवड् प्रीति राम पद कजा ॥ व० १२६। पृ० ५६६

७८ इष्टव्य—बालकाण्ड दोहा २२८-२४३ तक पृ० ११४-१२१ ।

रामहि चितव माय जेहि भीया । मो मनहु सुख नहि कथनीया । व० २४२। पृ० १२० ।

७९ हिन्दी साहित्य का इतिहास—पृ० १६०

८० भरतकाण्ड ३०। पृ० ३४२ ।

८१ सुन्दरकाण्ड—दो० १७। पृ० ३७८

८२ मुख मुगहि सोचन खरहि, सोकु न हृदय समाइ ।

मनहु कदप रस कटवड्, उपरी अवध वजाइ ॥ अयो० ४६ । पृ० १२६

समय लक्ष्मण की उक्तियों में हुई है।^{१८३} यहाँ वीर, रौद्र का सहायक रहा है। लका काण्ड तो वीर, रौद्र और भयानक सहित अद्भुत और बीभत्स सहित सभी रसों से परिपूर्ण है। नारद-मोह और शिव-विवाह में हास्य का दर्शन किया जा सकता है।

रस-प्रयोग की विस्तृत-स्थिति का विवरण यहाँ प्रस्तुत करना समभव नहीं है। अनेक तुलसी-अध्येताओं ने तुलसी-प्रयुक्त रसों का सविस्तार विवेचन किया है।^{१८४} इसी प्रसंग में रामचरित मानस के अगी-रस को भी स्पष्ट करने का प्रयत्न हुआ है।

अगी-रस—

डॉ० शिव कुमार शुक्ल ने वस्तु-योजना के आधार पर यह सिद्ध करने का प्रयत्न किया है कि 'मानस में उत्साह का निरूपण ही कवि-भावना का प्रधान लक्ष्य है। जहाँ तक नायक की प्रवृत्तियों का सम्बन्ध है, उनका पर्यवसान वीर रस में ही होता है। कथा के अनेक परिवर्तन और परिवर्धन भी इसी दृष्टिकोण से सोईये हैं। इस प्रकार हम इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि मानस का प्रधान रस वीर रस ही है।^{१८५} डॉ० शम्भूनाथ सिंह के मतानुसार 'रामचरित मानस की आधिकारिक कथा में वीर रस अगी-रस है पर अन्य का पर्यवसान वीर रस में नहीं बल्कि भक्ति रस में हुआ है।^{१८६} डॉ० राजपति दीक्षित कहते हैं कि 'इसमें शान्त (भक्ति) रस ही सर्वोपरि विराजमान है। अन्य सभी रस इसी के (भक्ति रस के) अंग भूत हैं।^{१८७} डॉ० अगीरथ मिश्र के विचार से मानस का प्रमुख रस, शान्त रस है।^{१८८}

इन सभी प्रतिष्ठित विद्वानों के मत के अपने-अपने आधार और तर्क हैं। इन सभी में आधिक सत्य निहित है। वीर रस को अगी-रस मानने वाले विचारक रामचरित मानस के दो भाग कर देते हैं—(१) राम-रावण संघर्ष की कथा (आधिकारिक) और (२) अन्य प्रासंगिक कथाएँ तथा उत्तरकाण्ड का राम-राज्य वर्णन के उपरान्त का शेष भाग। यह ऐच्छिक विभाजन आलोचकों की अपनी देन है। स्वयं तुलसी ही की काव्य-दृष्टि इसकी समर्थक नहीं है। शान्त-रस को अगी-रस मानने वाले विद्वान् या तो भक्ति रस को काव्य-शास्त्रीय परम्परा से बाहर रखना चाहते हैं या शान्त रस में ही उसको अन्तर्भूत कर लेने पर बल देते हैं। तुलसी की काव्य-

१८३ द्रष्टव्य—प्रगट करौ रिस पाछिल जाजु। २३०। २७७। अयो०

१८४ द्रष्टव्य—रामचरित मानस का शास्त्रीय अध्ययन—डॉ० राजकुमार पाण्डेय

अनुसंधान प्रकाशन—कानपुर, १९६३, पृ० २७८-३१३।

रामचरित मानस का तुलनात्मक अध्ययन, डॉ० शिवकुमार शुक्ल, अनुसंधान प्रकाशन कानपुर—१९६४, पृ० २६४-३०४ ॥

१८५ रामचरित मानस का तुलनात्मक अध्ययन, पृ० २६६

१८६ हिन्दी महाकाव्य का स्वरूप विकास, पृ० ५५७।

१८७ तुलसीदास और उनका युग, पृ० ३६४

१८८ तुलसी रमायन, पृ० २६७

दृष्टि इसे भी स्वीकार नहीं करती। तुलसी नव रस मानते हैं उनमें धान्त रस को न्यति स्वन सिद्ध है। फिर भी वे इन सभी रसों को 'हरिपद-गनि-गन' या भक्ति रस का अंग और सहायक मानते हैं। रामचरित मानस का अंगीरस 'भक्ति-रस, ही मानना चाहिए। इससे एक ओर तो तुलसी के अपने आगे-रस-सम्बन्धी-विचार को नमयन मिलता है, तथा दूसरी ओर रामचरित-मानस को तृण-तृण करके देखने की लड़-दृष्टि का खंडन हो जाता है। रामचरित मानस को उनके ममय रूप में ही ग्रहण कर अंगीरस का निर्धारण किया जाना चाहिए। विनय-भक्तिका, कवितावली, गीता-वली, दोहावली सभी भक्ति-रस के समर्थक हैं। अन्य नव रस अंग हैं, अंगी नहीं।

अभ्य काव्य सिद्धान्तों के प्रयोग—

भक्त-कवियों में एकमात्र तुलसी ने ही ध्वनि-सिद्धान्त के प्रयोग की चर्चा की है। शब्द-चित्र^{२६} भी रामचरित मानस में है और अर्थ-ध्वनि भी। भक्ति-काव्य में शक्ति और श्रोताओं के समावेश तथा सवादों के उपयोग से अर्थ-ध्वनि-समुद्भव-व्यंग्य या ध्वनि की कमी नहीं है। रामचरित-मानस में—शकर-पावती, भुवुण्डी-गरड, भगवान्, राजवल्क्य, आदि-भामाजिज उज्ज्वल व्यंग्य तथा पात्रों के पारस्परिक सवादों की योजना भी गई है। इनके अतिरिक्त कवि और पात्रों के स्वतः कथन आते हैं। ध्वनि काव्य की दृष्टि में इन्हें पात्रगण और कविगण ध्वनि-भेद कहा जा सकता है।

बहुरि सज सम बिनवौ तेही । स्तन मुरानीन हित जेही ॥

बचन बज जेहि सदा पियारा । सहस नवन पर दोष निहारा ॥

जैसी उक्तियाँ कविगत ध्वनि के उदाहरण हैं तथा 'कान नाक बिनु भगिनि निहारी । छमा कीन्हि तुम्ह धर्म विचारी ।'^{२७} जैसी उक्तियाँ सवाद-गत ध्वनि हैं। 'सीता हरन तात जनि कहहु पिता सन जाइ ।'^{२८} जैसी उक्तियाँ गूढ व्यंग्योक्तियों या ध्वनि के उदाहरण हैं। गुण, चीति या वृत्तियों का प्रयोग भी तुलसी ने प्रसन्नानुकूल किया है। 'मानस मज्जु मराल'^{२९} में मधुरा, 'क्रुद्ध कृतान्त समान कपि'^{३०} में परषा तथा अधिकारा-स्थलों पर कोमला वृत्तियों का प्रयोग देखा जा सकता है।

'साजवत तव सहज चुभाऊ । निज मुख निज गुन कहसि न काऊ'^{३१} में ध्वनि

२६ शब्द चित्र—कवन किंकिन नूपुर धुनि सुनि । बा० २३०।११४

२७ लका० २२।४१५

२८ जो में राम तो कुल सहित, कहिहि दमान जाइ ॥ अरण्य२१ ॥ ३४३

२९ बा० १४।११,

३० लका० ८१।४५३

३१ लका० २६। ४१६

वक्रोक्ति है। यदि रसानुकूल वक्रोक्ति के अन्य उदाहरण देखने हो तो कुछ उद्धरण द्रष्टव्य हैं—

श्लेष-वक्रोक्ति—

बहुरि शक्र सम विनवौ तेही । सन्तत सुरानीक हिन जेहीं । वा० ४।४

अर्थश्लेष-वक्रता—

कन्दों मुनि पद कजु, रामाब्जु जेहि निरमपठ ।

सखर सुओमल मजु, दोष रहित दूषन सहित ॥ वा० १४।११

पद-पूर्वार्ध-वक्रता—

मप विलोचन चाख अचचल ।

मनहु सकुचि निमि तजेज दगचल ॥ वा० २३०।११४ पृ०

रुद्धि-वक्रता—

गिरा मुखर तनु अरघ भवानी । वा० २४७ । १२२ पृ०

पर्याय-वक्रता—

द्विस्व मरन पोषन कर जोई । तारुन नाम भरत अस होई ।

पद-परार्ध-वक्रता—

अहित तोर प्रिया केहि कीन्हा ।

केहि दुइ सिर केहि जमु चहलीन्हा । कारक बनता ॥

पुरुष-वक्रता—

नाथ समु धनु भजनि हारा ।

होइ है कोठ इर दास तुन्हारा ॥

वस्तुतः भवित काव्य में वक्रोक्ति की वक्रात्मा से कहीं अधिक पुष्टि, रसात्मकता या प्रयोजन-शीलता को मिली है। इन काव्यों के लिये वक्रोक्ति तो शैली-पक्ष की मार्पकता मात्र सूचित करती है।

अलंकार को तुलसी सिद्धान्त पक्ष में महत्त्व नहीं देते, पर किसी भी महाकवि के लिये इनकी उपेक्षा भी सम्भव नहीं है। अलंकार, कथन की शैली माध्यम और कवि की मनोरम उक्तियों में इनका समावेश स्वयं ही हो जाता है। तुलसी के सबसे प्रिय अलंकार रूपक और उपमा हैं। इनके विविध भेद बड़ी प्रचुरता से तुलसी की सभी कृतियों में उपलब्ध होते हैं। रामचरित मानस को इन्होंने मानस का रूपक

दिये हैं।^{१६८} उने मानन मे उद्भूत नुरनरिता के रूप मे प्रस्तुत किया गया है। चौमठ प्रघोलियो का विनृत रूप^{१६९} उत्तरकाण्ड मे 'अकथ कहानी' के रूप मे प्रस्तुत किया गया है। इतने बड़े-बड़े मान-रूपको का प्रयोग हिन्दी के किसी भी अन्य काव्य-ग्रन्थ मे अलभ्य है। तुलसी ने अलङ्कारो मे अनुप्रास, यमक, पुनरुक्ति प्रकाश, शब्द श्लेष तथा अर्थालङ्कारो मे उपमा, उत्प्रेक्षा, उल्लेख, अतिशयोक्ति, स्मरण, अपह्नुति, दीपक व्यतिरेक, पर्यायोक्ति, सहोक्ति, परिकर, परिकरकुर, अप्रस्तुत प्रशंसा, परि-मया, सार आदि अनेक अलङ्कारो का प्रयोग किया है।^{१७०} अलङ्कार प्रयोग मे तुलसी किसी भी कवि मे बट बट कर मिट्ट होते हैं। 'संस्कृत साहित्य मे कालिदास की उपमा, भागवि आ प्रदंगोन्व, दण्डी का पद-लालित्य और माध की उपयुक्त तीनों विशेषतायें शान्त प्रसिद्ध मानी गई हैं, किन्तु तुलसी के काव्य के समक्ष यह सामान्यता ढीकी पट जाती है।^{१७१} गोस्वामी जी इस तथ्य से परिचिन थे कि अधिक अलङ्कृत-काव्य, जन-माधागण के लिए न तो सुगम होते हैं और न प्रशंसनीय, इसीलिये उन्होंने अपने 'मानन' मे केवल उन्ही स्थलो पर अलङ्कारो का प्रयोग किया है, जहा वे प्रसंगा-नुकूलता के माध-माध भावोत्कर्ष के भी विधायक मिट्ट हुए हैं।^{१७२}

श्रीचिन्त्य-प्रयोग—

राम के बाद तुलसी की साम्यता मे यह सिद्धान्त सर्वथा उपयुक्त प्रयोग का विषय रहा है। राम, ध्वनि, व्योक्ति, गुण-रीति वृत्ति तथा अलङ्कारो का उन्होंने उचित प्रयोग किया है। वस्तु, नायक और पात्रोचित्य का भी उन्होंने पूर्ण ध्यान रखा है। श्रीचिन्त्य-प्रयोग के समय उन्होंने पात्रो के अन्तर्द्वन्द्व का मार्मिक चित्रण किया है। मनीमोह के प्रसंग पर शिव का अन्तर्द्वन्द्व द्रष्टव्य है—

परम प्रेम नहि आः तन्नि निरुपेन बड पापु।

पमटि न उहन नहिमु ० छु हृदय अक्षि मनापु ॥ बा० ५६।३३।

श्रीचिन्त्य के सम्बन्ध मे रामचरित मानन के दो स्थल विवाद के विषय बने हैं। राम के वन गमन के समय वीरगन्दा की आतुरता का वर्णन करते हुए उन्होंने कहा है—

यह विधि विनयि चरन सपटानी। परम अनातिनि आपुहि जानी। बा० ५६।२०३ नया देव योनि स्थित दगारय का सका आकर राम को प्रणाम करना—

६५ द्रष्टव्य-वाचनार्थ—पृ० २२५० २६ तक

६६ उत्तरकाण्ड—दोहा ११७ से १२० तक

६७ विवेचन और मानन 'न उदाह'—स्थलो के सिमे द्रष्टव्य—रामचरित मानन का तुल-नामक अध्ययन, पृ० ३०४-३१२ तक

६८ बही, पृ० ३०८

६९ बही, पृ० ३१२-३१६

बार-बार करि प्रभुहि प्रनामा । दमरथ गए हरपि सुर घामा । ल० ११२।४७६
इन दोनों ही स्थलों पर राम ने कौशल्या और दशरथ दोनों को पहले प्रणाम किया है । माता का आचरण में पुत्र के पैर पकड़ लेना काव्य-दृष्टि से अनुचित नहीं था । बादल के युद्ध-यात्रा के समय उसकी माता का भी जायसी ने ऐसा ही वर्णन किया है ।^{१००} दूसरे स्थल पर दशरथ देव योनि में है और अन्य देवताओं के साथ परब्रह्मा राम उनके भी आराध्य हैं । लोक-मर्यादागील तुलसी अनर्चाचित्य को प्रथम दे ही नहीं सकते थे ।

छन्द-प्रयोग—

तुलसी ने रामचरित मानस में चौपाई, दोहा, सोरठा और छन्द-प्रयोग को स्वयं स्वीकार किया है । सामान्यत आठ अर्धश्लोकों पर एक दोहा, या दोहा-सोरठा युग्मक का प्रयोग किया गया है दोहों के साथ कहीं-छन्द भी है । प्रसगानुकूल अधिक चौपाइयों का एक साथ प्रयोग अग्रभ्रंश की कडवक पद्धति के प्रयोग का सूचक है । डॉ० पुत्तलाल ने लिखा है कि तुलसी की चौपाइयों के प्रयोग में एक विशेषता परिलक्षित होती है । उन्होंने चौपाइयों में १६ मात्राओं वाले छिल्ला, पादाकुलक, पञ्चमटिका, सिंह अरिल्ल, मतसमक, विश्वलोक, पदपादा-कुलक, बिहग आदि मात्रिक छन्दों तथा तोटक, विद्युन्माला दोषक, जलोद्धत गति, जलधर माला, सौरभ, सुर सरित, स्वागता और द्रुतपदा आदि अनेक वर्णवृत्तों की विशेषताओं को भी समाहित कर लिया है जिसके फलस्वरूप चौपाई के किसी चरण में तोटक किसी में विद्युन्माला, किसी में स्वागता किसी में दोषक आदि का चतुर्धा चमत्कार भी दिखलाई पड़ जाता है । कहीं दो चरणों में एक छन्द है तो शेष दो चरणों में दूसरा है । इससे तुलसी के विस्तृत छन्द-ज्ञान एवं उसकी प्रयोग-क्षमता का भी परिचय मिल जाता है ।^{१०१}

रामचरित मानस में तुलसी ने जिन छन्दों को 'छन्द' का नाम दिया है उनमें १४० हरिगीतिका, ५ त्रिभंगी, ६ चौपाइया और २३ तोमर छन्द हैं ।

वर्णवृत्त सभी मस्कृत श्लोकों में है । इनमें इन्द्रवज्रा, वज्रस्थ और मालिनी का एक बार, वसन्त तिलका, रथोद्धता और स्रग्धरा का दो बार, अनुष्टुपका का सात बार, भुशंग प्रयात का आठ बार, शार्ङ्गल विक्रीडित का दस बार, प्रमाणिका का तेरह बार और तोटक का इकतीस बार प्रयोग किया गया है ।^{१०२}

१०० द्रष्टव्य—पद्मावत—पृ० २८२ (जायसी ग्रन्थावली)

१०१ द्रष्टव्य—आधुनिक हिन्दी काव्य में छन्द-योजना—पृ० १२७, २५६-२६७

१०२ छन्दों के मानस गत चरणों के लिए द्रष्टव्य—रामचरित मानस का तुलनात्मक अध्ययन—
पृ० ३२८-३३४ ।

तथा रामचरित मानस का काव्य सांख्यिक अनुशीलन—पृ० ३६२-४०६ ।

कला की दृष्टि में तुलसीदास छन्द शास्त्र के मर्मज्ञ विद्वान् निश्चय हैं। उन्होंने दोहा, कवित्त मवैया, बरवै, मगल, सोहर और शास्त्रीय रागों पर अनेक गीत आदि अनेक छन्दों को लेकर स्वतन्त्र काव्यों का भी प्रणयन किया है। रूप के मर्म-स्पर्शी स्थलों में उन्होंने भाव और प्रबन्ध के अनुरूप ही तनिन और सन्ध्या छन्दों का विधान किया है।

संगीतात्मकता मानस के पद-पद में है। भक्तों के लिये ही नहीं, जन मानस के लिये भी वह गेय काव्य है। तुलसी ने जहाँ-जहाँ रामचरित और उसकी रस के पढ़ने सुनने के स्थान पर गाने का भी मकन किया है। विनयपत्रिका शालीय राग गानिनियों में गेय तो है ही, गीतावली भी इसी दृष्टि से लिखी गई है। काव्य और संगीत का मञ्जुल मन्मथ तुलसी के छन्द-प्रबन्ध-मदुता का ही निदर्शक है। छन्द-सम्बन्धी श्रुति, हत-भूतत्व, यतिभग आदि दोषों को रामचरित मानस में दूतों की अपेक्षा, गूढ़-पाठ-निर्धारण का प्रयत्न कहीं अधिक उपयोगी है।^{११३}

काव्य के विविध-तत्त्वों के सम्बन्ध में तुलसी के व्यक्त विचार और रस, ध्वनि, अलंकार, रीति, वक्रोक्ति तथा औचित्य-सम्बन्धी सकेन और इनके प्रयोग तुलसी के महान् कवि-व्यक्तित्व के समर्थक है। यदि रूप गोस्वामी ने भक्ति रस का मार्मिक और शास्त्रीय-विवेचन किया है, तो तुलसी ने उसे काव्य में उतार कर प्रयोग-त्मक रूप दिया है। इनकी भक्ति रस के पोषक, ये सारे काव्य तत्त्व ही नहीं हैं अपितु यह काव्य-साधना भी तुलसी की भक्ति-साधना का एक रूप भाव है। नर तनु घाति ब्रह्म, राम ही हम भक्ति का आलवन है। नवनीत सदृश मन्तो का हृदय ही आभरण है। हरिपद रति स्थायी भाव है। कथा-यश श्रवण या गान, गुरु कृपा आदि उद्दीपन है। सन्तो के पुलक, अयु आदि सात्विक भाव तथा नवधा भक्ति के व्यक्त कार्य अनुभाव हैं। दीनता, मानमर्पता, भय-दर्शना, भर्त्सना, आश्वासन, मनोरंजन और विचरण आदि भक्ति-साधना के सोपान हैं। स्मरण, ईश्वर, अलौकिक सौन्दर्य-दर्शन से उद्भूत विस्मय आदि संचारी हैं। हरिपद रति भी भक्ति है और हरिपद रति रस ही भक्ति रस है। इसी की उपलब्धि में जीवन की सार्थकता है। सन्तो के चित्त की भक्ति रस में प्रवणशीलता से ही विविध प्रकार की मुक्ति और परमानन्द की उपलब्धि संभव है। रामचरित मानस का यह प्रयोज्य रस है और विनयपत्रिका में इसी का

१०१ मानस की इसी भूमिका-मन्तो नारायण वृत्त, सखनळ, १२५२ ५० ७७ पर प्रो. ८ दी० परानिर्देश के विवेच्य दोहों के सम्बन्ध में विवाद।

तब रघुनाथ सर्वेश के संग बुला कर बाप। कटे कर बहुत बटे दिमि सौरद के पान ॥

उत्तरा ६७

श्री २०० भास्ति वृत्त का निबन्ध मानस की इसी भूमिका—आलोचनापत्रिका
दो० भासा प्रकाश दुल्लू मन्तवित्त भुवनी दन्पावली, ५० १०७ ॥ भा १। खंड १। दं—
दो० २० पाठ २० प्रकाश २०—

स्पष्ट रूप दिखाई पड़ता है। वियोगी हरि के शब्दों में 'भक्ति रस का पूर्ण परिपाक जैसा विनय-पत्रिका में देखा जाता है वैसा अन्यत्र नहीं।'^{१०४}

तुलसी का यह भक्ति रस जितना स्वान्त सुखाय है उसमें कहीं अधिक लोक मंगल की भावना से अनुप्राणित है। आचार्य शुक्ल के शब्दों में—'लोक में फैली दुःख की छाया को हटाने में ब्रह्मा की आनन्द कला जो शक्तिमय रूप धारण करती है, उसकी शीघ्रता में भी अद्भुत मनोहरता, कटुता में भी अपूर्व मधुरता, प्रचण्डता में भी गहरी आर्द्रता साथ लगी रहती है। सत्त्व गुण के इस शासन में कठोरता, उग्रता और प्रचण्डता भी सात्त्विक तेज के रूप में भासित होगी। इसी से अवतार रूप में हमारे यहाँ भगवान् की मूर्ति एक और तो 'बजादपि कठोर' और दूसरी ओर 'कुसुमादपि मृदु' रखी गई है —

कुलिसहृ चाहि कठोर अक्षि, कोमल भ्रूसमहृ चाहि ॥^{१०५}

तुलसी ने नव रस तो भगवान् की व्यापक अभिव्यजना के लिये ग्रहण किया है। शुद्ध, सात्त्विक-भावापन्न रस तो भक्ति रस ही है। रसवादी तुलसी का अपने सभी काव्यों में यही प्रयोजन रहा है।

काव्य की कोई भी विधा रही हो तुलसी का लक्ष्य एक ही रहा है। भक्ति का प्रतिपादन और समने निज तथा लोक का भंगल। एक ही आदर्श-चरित गेय रहा है, वह चरित है राम का। शैली बदली है, लक्ष्य या प्रयोजन नहीं। चाहे छन्दनाम चाची मुक्तक काव्य हो, जैसे कवितावली, बरबे रामायण, कुण्डलिया रामायण, दोहावली आदि, अथवा चरितात्मक, ६१ प्रकार के गीतों से भङ्गुत गीतावली, या स्तुति, उपदेश, सिद्धान्त, आत्म-चरित, विनय और दैन्य से सवलित विनय पत्रिका, सर्वत्र पूजा के फूल बदले हैं, आराध्य एक ही रहा है। साधना की शैली बदली है, साध्य अचंचल रहा है। यही तुलसी के काव्य के लिये भी मत्य है।

सूरदास के संकेतित और व्यवहृत काव्य-सिद्धान्त

आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने सूरदास के सम्बन्ध में लिखा है कि इनके 'सूर सागर में कृष्ण जन्म से लेकर श्रीकृष्ण के मथुरा जाने तक की कथा अत्यन्त विस्तार से फुटकल पदों में गाई गई है। भिन्न-भिन्न लीलाओं के प्रसंग लेकर इस सन्चे-रस-मग्न कवि ने अत्यन्त मधुर और मनोहर पदों की झड़ी सी बाध दी है। इन पदों के सब रघुपति लकेज के, सीस भुजा सर चाप।

काटे भए वहीरि जिमि, कर्म मूढ कर पाप ॥ ल० ६७। पृ० ४६६

१०४ विनय पत्रिका—संपादक, वियोगी हरि-साहित्य सेवा सदन—२००७ भूमिका पृ० १ पर।

१०५ चिन्तामणि—काव्य में लोक मंगल की साधनावस्था—पृ० २१६

(प्रथम भाग)

इण्डियन प्रेस प्रयाग १९५३

३, बही, पृ० २२६ ॥

प्रवृत्ति ने कृष्ण साहित्य को लगभग गीतिमय बना दिया, क्योंकि आत्माभिव्यजन में ही गीति-काव्य का उद्भव होता है। आराध्य की तुष्टि के लिये उसका लीला गान भी आवश्यक हो जाता है। वल्लभाचार्य ने अपने जिस पुष्टि मार्ग का प्रतिपादन किया उसके अनुसार 'ब्रह्मा मे ही सब धर्म निहित है। उसकी लीला के लिये सारी सृष्टि ही आत्म कृति है।' अपने को भ्रम रूप जीवों में बिखराना ब्रह्म की लीला मात्र है। श्रीकृष्ण ही परब्रह्म है, और दिव्य गुणों से सम्पन्न होकर 'पुरुषोत्तम', कहलाते हैं। इसी श्रेष्ठ रूप में आनन्द का पूर्ण आविर्भाव होता है। नित्य गोलोक उनका क्रीडा-स्थल है। भगवान् की नित्य-लीला-सृष्टि में प्रवेश करना ही जीव की सबसे उत्तम गति है। वल्लभाचार्य ने प्रेम-लक्षणा-भक्ति पर बल दिया। इसमें लोक-मर्यादा और वेद-मर्यादा का त्याग, भगवान् की अनुग्रह प्राप्ति के लिये आवश्यक ठहुरा गया। सूरदास अष्ट छाप के प्रमुख कवि और वल्लभाचार्य के प्रिय पात्र थे। वल्लभ की दार्शनिक-चिन्तन-धारा को सूर ने काव्य का परिचय दिया। काव्य सम्बन्धी उनके विचारों की एक झलकी देने का प्रयत्न हम करेंगे।

काव्य हेतु—

सन्तो और भक्तों की सम्पूर्ण परम्परा गुरु कृपा को सर्वाधिक महत्त्व देती रही है। ज्ञान, भक्ति और काव्य के उद्भव के लिये गुरु ही एक मात्र हेतु हैं। सूर भी गुरु प्रसाद^{११२} का उल्लेख करते हैं। श्री वल्लभाचार्य ने उन्हें श्रीभक्तमागवत की कथा का गान करने का आदेश दिया था। सूर काव्य की दूसरी प्रेरणा सूर के भक्त-हृदय की अपनी मान्यताएँ हैं। हरि स्मरण और हरि गुन गाकर इस ससार से तरा जा सकता है।^{११३} ससार से तरने या मुक्ति के लिये अग्रसर होने के मूल में चिन्ता है। इस चिन्ता के अनेक रूप विनय सम्बन्धी पदों में व्यक्त हुए हैं। माया, अविद्या और सासारिक तृष्णा में जीवन, को व्यर्थ जाते देख कर ही भक्तों की चिन्ता होती है।^{११४} भव समुद्र है और हरि पद नौका, नाव बिना कौन पार उतर सकता है।^{११५}

११२ गुरु प्रसाद होता यह दरसन सर सठ बरस प्रवीन । सूर साराबली । सूर सागर विनय ५६ । द्रष्टव्य ।

११३ हरि हरि हरि हरि सुमिरन करी । हरि चरनारविंद उर धरी ।
चिन्ता छाडि भवो जदुराह । सूर तरौ, हरि के गुन गाइ ॥ स्क० २।१, १२।१
सूर सागर, ना० प्र० सभा की प्रति प्रमुक्त ।
हरि गुन गाइ परम पद सह्यौ । सूर नृपति सुनि धीरज गह्यौ । विनय ३४३।

११४ माया नदी रुकटि कर सीन्हे कोटिक नाथ नचावै । विनय ४२ ।
किते दिन हरि सुमिरन बिनु छोए । विनय ५२
रे मन छाडि विषय कौ राचिबौ । विनय ५६ ॥

११५ भव समुद्र हरिपद नौका बिनु कोल न उतरै पार ।
सूर पाइ यह सभौ साहु लहि, दुर्लभ फिरि ससार ॥ विनय ६८ ॥

कृष्ण भक्त कवियों को काव्य की प्रेरणा श्री कृष्ण के अलौकिक-मौन्दर्य में भी मिलती है। इस सौन्दर्य का, मत्स्य-गीत मय्यन्त मुमूर्ति का दर्शन देवस विवेक-नयन ने ही समझ है। इनमें आनन्द या नून प्राप्ति की कामना भी कृष्ण भक्तों की प्रेरणा नहीं है। कृष्ण और राधा के अलौकिक मौन्दर्य का बार बार वर्णन करने के मूल में यही प्रेरणा रही है।^{११६}

इस प्रकार गुरु-कृपा, माया-अविद्या और तृष्णा में उत्पन्न चिन्ता, मुक्ति-कामना और दिव्य-सौन्दर्य के दर्शन के लिये उत्सुकता, अनन्य आनन्द और मुक्त की उपनधि की तीव्र इच्छा ने हरि-यग का वर्णन करते की प्रेरणा उन्हें दी। इस हरि-यग वर्णन को ही कृष्ण भक्त कवियों का काव्य कहा जाना है। सूर काव्य की प्रेरणा भी यही है। इन प्रेरणाओं की काव्य-शाम्भवी रूप में भी प्रस्तुत किया जा सकता है। मूर ने श्री भद्रभागवत के आधार पर सूर सागर के पदों को गाया है। भक्त भागवत-ज्ञान व्युत्पत्ति है, गुरुकृपा, अम्यास, अलौकिक मौन्दर्य के प्रति छाकृष्ट होकर अथवा न्यय अपनी ही मर्म-वेदना में गुन गुना उठना कवित्व-बीज की विद्यमानता का सूचक है। गीति-पदों में आत्म-निवेदन प्रतिभा का ही विषय है।

काव्य-प्रयोजन—

काव्य-प्रयोजन के निर्णय से पूर्व सूर के निम्नलिखित पद पर ध्यान दिया जा सकता है जिसमें जीवन-यापन की पद्धति-सहित जीवन का प्रयोजन ही प्रस्तुत किया गया है—

नर देखी पाद चित्त चरन कमल दीजै ।
 दीन बचन सनन सग दरस परस कीजै ॥
 लीला गुन अमृत रस सुवनरि पट पीजै ॥
 सुन्दर मुख निरखि, ध्यान नैन माहि लीजै ॥
 गद गद सुर पुलक रोम अग प्रेम भीजै ॥
 सूरदास गिरिधर जस गाढ़ गाढ़ जीजै ॥ विनय ७२ ॥

कृष्ण के चरण कमल में चित्त की अनुरक्ति, दीन बचन, सत्सग, लीला या कृष्ण-गुण-गान, अमृतरस (भक्ति रस) का पान, सौन्दर्य दर्शन (ध्यान में), प्रेमासक्ति, सात्त्विक भावों में मग्नता, और हरियग गान जीने का वास्तविक ढंग है।

११६ यहई मन आनद अवधि सब ।

निरख मरूप विवेक नयन भरि, या सुख तें नहि और कछु भव ।

सत्य कीस सपन सुमूरति, सूर नर मुनि भक्तिन भावै ।

अग अग प्रति छवि तरा गति सूरदास क्यो कहि भावै । विनय ६६ ॥

जीवन के प्रति यह दृष्टि केवल सूर की ही नहीं सभी कृष्ण-भक्तों की है। इसी जीवन-दृष्टि ने कृष्ण-काव्य का प्रयोजन भी निर्धारित कर दिया है। ये ही विषय कृष्ण-काव्य के वर्ण्य हैं। इसके विस्लेषण से निम्नलिखित तथ्य स्पष्ट हो जाने हैं—

- (१) मानव-जीवन की बहुमूल्यता, विषयासक्ति और उससे विरति, मन या चित्त को हरि चरणों में अनुरक्त करना।
- (२) दैन्य-वचन
ये दोनों प्रकार के वर्णन वितथ सम्बन्धी पदों में निहित हैं।
- (३) सत्संग—
इसमें सत्तो के चरित या भुक्ति-प्राप्त भक्तों के आख्यान या नाम-वर्णन के विषय हैं।
- (४) ध्यान में, अलौकिक कृष्ण सौन्दर्य का दर्शन, कृष्ण लीला या गुण का गान, प्रेमासक्ति, सार्वत्रिक भाव, भक्ति-रस सम्बन्धी सभी पद, तथा हरि-यश में, कृष्ण-चरित सम्बन्धी सभी पद समाहित हो जाते हैं।

सूर-काव्य के प्रमुख प्रयोजनों में से दो को सर्वाधिक महत्त्व प्राप्त है—(१) लीला गान (२) कलि-भय में नाश या आत्मरक्षा भयवा भुक्ति। इनके अतिरिक्त प्रयोजन है—आनन्द या सुख की उपलब्धि, आत्म बुद्धि, भक्ति-रस-सिक्तता आदि। काव्य शास्त्रीय दृष्टि से यश और भय की प्राप्ति भक्त कवियों का कभी प्रयोजन नहीं रहा। शिवेतर सति के सम्बन्ध में सूर व्यक्ति-निष्ठ अधिक है। अपना भगल जनका प्रमुख लक्ष्य है। कृष्ण के असुर विनाशक कार्यों का चरित-गान के समय प्रस्तुत करना एक अल्पद लोक-भगल के प्रयोजन की भूलक अवश्य दिखाता है पर वह गौण है। चतुर्वर्ग में से भय और मोक्ष दो प्रयोजन ही मुख्य हैं। कृष्ण भक्तों का उपदेश 'सुनो रे लोगो' जैसी ध्वनि के साथ नहीं है, मूलतः यह अपने ही मन को सम्बोधित करके प्रस्तुत किया गया है।^{११०} अतः काव्य के श्रोता यदि उपदेश ग्रहण करते हैं तो यह 'कान्ता सम्मिल' मधुर या अप्रत्यक्ष उपदेश ही माना जाएगा।

कृष्ण लीला भक्ति का अंग है। लीला गान, चरित गान के लिए है। इससे भगवान् प्रमन्न होते हैं। इनकी प्रसन्नता ही सूर काव्य का प्रमुख प्रयोजन है। शाण्डिल्य भक्ति सूत्र में एक भवन के लिये आनन्द और भुक्ति दो ही मुख्य उद्देश्य बतलाये गये हैं।^{११५}

आनन्द की उपलब्धि ब्रह्म के उदात्त स्वरूप का चित्रण न करने पर समझ नहीं है। अवतारवाद की धारणा, उसके विराट् स्वरूप की अनेक स्थलों पर अभिव्यक्ति, अनुर नाय के बाद उसके अनन्त अनितपूर्ण व्यक्तित्व की भूलक तथा भक्त-हृदय के रोमांच और विस्मय के महित हर्ष के मनोभाव, ब्रह्म के उदात्त स्वरूप से ही

११० तजो रे मन हरि विभुजन की ता। सु० सार-विनय।

११५ इत्यस्य—शाण्डिल्य भक्ति सूत्र १।५३

सम्बन्ध रखते हैं। कृष्ण उक्त कवियों ने ऐसे स्थलों पर अनन्त सौन्दर्य को सम्मिलित कर लिया है। ब्रह्मा के ये उदात्त, शील-व्यक्ति और सौन्दर्य के भाव ही, सूर-काव्य के प्रयोजन को निश्चित करते हैं।

लीला और आनन्द के अतिरिक्त सूर-काव्य का एक और प्रयोजन है—कृष्ण रस का वर्णन। यह लीला का फल है। इसे लीला में अन्तर्भुवन करना मभव नहीं है। लीला का फल आनन्द है, तथा कृष्ण रस भी आनन्द मूलक है, किन्तु यह आनन्द नहीं, अपितु आनन्द का कारण है। वस्तुतः लीला, रस और आनन्द के प्रतिफलन से सिद्ध होती है। कृष्ण, रसिक^{११६} और रसिक-शिरोमणि हैं, अनन्य सुन्दर है, इसी रस-रूप को देखते-देखते सूर अपना सम्पूर्ण जीवन व्यतीत कर देने के लिये कृत-मकल्प हैं, क्योंकि इस रसिक रूप का दर्शन आनन्दप्रद है। लीलागान के भीतर राधाकृष्ण की प्रणय-लीला का गान भी सम्मिलित है।

सूर के समकालिक कुभन दास ने स्त्री लीला में नृत्य-गान का उल्लेख किया है। कृष्ण, अपनी लीला के नृत्य-गान में निपुण हैं, वे रास-रस की वर्षा कर रहे हैं। समस्त कलाओं में प्रवीण कृष्ण, मुख-भाव से गोपियों को रसमग्न कर रहे हैं। ब्रज-वालाओं के इस नृत्य पर सूर मुनि दोनों मग्न हैं।^{११७} सूर ने भी रास-वर्णन में नृत्य-गीत आदि कला-युक्त-लीला का गान किया है।

लीला गान का स्वरूप बहुविध है। बाल-लीला, चौरहरण लीला, यज्ञपत्नी लीला, गिरिधारण लीला, राम लीला, जल श्रीढा, पनघट लीला, दान लीला, ग्रीष्मादि ऋतु लीला, मान लीला, धनुष भग लीला, रुक्मिणी विवाह लीला, आदि सहित असुरों के बध और पापियों के उद्धार की लीलाये उसके बहुविध रूप को स्पष्ट करती हैं। इस लीला गान में ही मूर की आत्म-मगल और लोक-मगल की प्रयोजन-दृष्टि पहचानी जा सकती है।

मूर सारावली तो वर्षोत्सव वर्णन का ही रूप ग्रन्थन करती है, पर माहिल्य लहरी के सृजन का प्रयोजन नन्ददाम को काव्य-शिक्षा देना प्रतीत होता है।^{११९}

लीला गान और आनन्द मुख्य प्रयोजन हैं, काव्य-शिक्षा गौण प्रयोजन है। सत-जन का अनुसृजन या उन्हें मूर्ति रस से आप्लावित करना भी एक प्रयोजन हो सकता है, पर यह लीला गान का फल है।^{१२०}

११६ मूर प्रभु रसिक प्रिय राधिका रमिनी, बोक मुन महित सुख लूटि तोने।

सू० सा० १०१२१२६

१२० कुम्भ न दाम, पद १०। मूर के पद द्रष्टव्य—१०११०५६,

१२१ नन्द नदन दाम हित साहित्य लहरी बीन। साहित्य सहरौ १०६।

१२२ व्याम बहो जो मुष मी गाइ। बहो मे सुनौ सत चित साइ॥ सूरसाध० ११२२६

वहोँ तो बया, सुनौ चित साइ। सूर स्याम भक्तनि मन भाइ। ११२३६

सूर ने यह सारा लीला गान 'अधामति' किया है।^{१२३}

काव्य रूप—

सूरदास ने सूर सागर की रचना भागवत के आधार पर की है, वे स्वयं ही इसका उल्लेख करते हैं—

श्री सुख चारि स्तोक दण, ब्रह्मा को समुझाड ।
ब्रह्मा नारद सो कहै, नारद व्यास सुनाड ।
व्यास कहै मुकुंद सो द्वादस स्कंध बनाड ।
सूरदास सोई कहै पद भाषा करि गाड ॥ सूर सागर १।२.२५ ।
सूर कह्यो भागवतनुसार । १.१।३, १.२।२

सूरसागर, भागवत का भाषा रूपान्तर है अथवा उसका अनुसृत काव्य है, यह पदों में गाय़ा गया है। सूर सागर गीति काव्य है, और उसके राग-रागणियों में इसे गाय़ा गया है। यह 'गाइ' और 'पद' शब्दों से स्पष्ट है। समीत-परम्परा में पद का अर्थ यही है।

पौराणिक आख्यान एवं गीति तत्त्व के काव्यात्मक परिवेष्ट की मूलक तो वैदिक-साहित्य, सुक्त-पिटक तथा पुराणों के स्तोत्रों में सहज ही प्राप्त हो जाती है। 'मद्भक्ता यत्र गायन्ति तत्र तिष्ठामि' की परंपरा तो भक्तों में प्राचीन काल में ही भगवान् के सम्बन्ध में गृहीत रही है। काव्य और समीत के मजबूत सम्बन्ध से ही वैदिक ऋषियों ने देवों को इस धरती पर अवतरित किया था। कृष्ण-भक्त कवियों का काव्य-बीज, पुराणों एवं ग्रामिक साहित्य से अधिक जाग्रत है। केवल स्तुति ही इन्होंने नहीं की है, प्रेम-मूलक काव्य-वाणी को भी आधार बनाया गया है। अतः कवित्व और रसात्मकता का अधिक समावेश हो गया है।

सूर सागर अपने बाह्य आकार-प्रकार में तो भागवत सदृश ही वारह स्कन्धों में विभाजित है, पर सम्पूर्ण सागर को एक लड़ी में पिरोने का सूत्र कृष्ण-चरित ही है। कथावस्तु की सम्बद्धता, एक प्रवन्ध-काव्य की तरह इसमें नहीं है। इसे चरितमूलक गीति-काव्य कहा जा सकता है। तुलसी की गीतावलि या इसी प्रकार की कृतियाँ हैं। सूर सारावली वर्णनात्मक काव्य है।

सूर सागर को चरितात्मक गीति काव्य मान लेते पर भी इसके भीतर कथा-हीन प्रसंगों की कमी नहीं आ जाती है। विनय, भगवाचरण, सगुणोपासना, भक्त-वत्सलता, माया, अविद्या तथा तृष्णा आदि के वर्णन, कृष्ण वर्णन, नाम वर्णन, चिन्ता, नाम-माहात्म्य, भक्त-श्रवण, चित्त-वृद्धि-संवाद और निर्गुण-संखन आदि ऐसे कथाहीन प्रसंग हैं, जिनके बीच-बीच में आ जाने से कथा में शिथिलता आ जाती है और इसके

१२३ सूर प्रभु चरित अथर्वत न गनि बाह्य ।

कछु उद्यामति आपनी कहि सुनाए । सु० ४।११

चरित-काव्य का रूप घु घला पड़ जाता है। मूरदास का उद्देश्य लीला गान था, आत्म निवेदन था अतः एक ही घटना को बार बार गाने या बीच बीच में अपनी बात कहने में उन्हें सकोच नहीं था। काव्य-मृजन से भी अधिक उनका लक्ष्य था, हरिमक्ति।^{१२४}

सूर सागर मुख्यतः गीति काव्य है। सूर सहित प्रायः सभी कृष्ण भक्त कवियों ने आत्माभिव्यजन को प्रयुज्जता दी है, यह उनकी साधना-गत विशेषता है। इसी कारण प्रत्यक्ष काव्य के सृजन की ओर उनका कम ध्यान गया, जिसमें बन्धु-निष्ठता की प्रयुज्जता रहती है। आत्माभिव्यक्ति की प्रवृत्ति, कृष्ण-भक्ति का राग-प्रधान-रूप तथा नाद-मार्गीय साधना ने उन्हें मुक्तक गीति-काव्यों को सीमा में आवद्ध कर दिया। श्री मती महादेवी वर्मा के शब्दों में 'साधारणतः गीति काव्य व्यक्तिगत सीमा में तीव्र सुख-दुःखात्मक अनुभूति का वह शब्द-रूप है, जो अपनी ध्वन्यात्मकता में गेय हो सके।'^{१२५} कृष्ण के प्रति भक्तों का निजी सुख-दुःख निवेदन, उनकी भ्रमपंथ-भावना और अनुग्रहप्राप्ति के प्रयत्न का परिचायक है। मूर भी पुष्टि जीव थे। अपने गीतों में अपनी भावनाओं को उन्होंने विविध रूपों में प्रस्तुत किया है— (१) कृष्ण के प्रति प्रत्यक्ष आत्म-निवेदन के रूप में, (२) गोपी भाव की अभिव्यक्ति के रूप में तथा (३) उपास्य की महत्ता या शील-शक्ति-मौन्दर्य सपन्नता के वर्णन में, चरित के रूप में। तीसरे वर्ग के पदों की उपस्थिति से ही सूर सागर विशुद्ध-गीति-काव्य की श्रेणी में न आकर आख्यानात्मक या चरितात्मक-गीति-काव्य के अन्दर आता है। प्रथम दो प्रकार के गीत विशुद्ध-गीति-काव्य के भीतर आ जाते हैं।

उ० सावित्री सिन्हा ने कृष्ण भक्त कवियों के गीत-विवेचन के प्रसंग में इन गीतों का निम्नलिखित रूप में वर्गीकरण किया है—^{१२६}

(१) शुद्ध गीति-काव्य—विनय सम्बन्धी पद^{१२७}

(२) लीला-गीत—माधुर्य भक्ति में आलवन है कृष्ण, और आश्रय है गोपिया, गोपियों की उक्तियों में कवि-हृदय का आभास मिलता है, उनके हृदय की अनुभूतियाँ भक्त हृदय की शुद्ध अनुभूतियाँ हैं। इस लीला के दो रूप हैं—
(क) प्राकृत-लीलायें और (ख) अति प्राकृत लीलायें। प्रथम में रास और गोपी-विरह के पद हैं तथा दूसरे में बाल-लीला, असुर-वध-लीला आदि।

१२४ विनु हरि भक्ति भूमि नहि होई। कोटि उपाय करो किन कोई ॥ १२१४

हरि कोँ भजै सो हरिपद पावै। जनम मग्न तिहि और न आवै ॥ १२१५

१२५ महादेवी का विवेचनात्मक ग्रन्थ—पृ० १४७।

१२६ ब्रजभाषा के कृष्ण भक्ति काव्य में अभिव्यजना शिल्प, पृ० ४३६-४४४ इच्छव्य

१२७ उदाहरणार्थ—सू० विनयपद ८६। तथा ४११३

(३) लोक-गीत—प्रायः सभी कृष्ण भक्त कवियों की रचनाओं में ब्रज में प्रचलित लोक गीतों का अस्तित्व सुरक्षित मिलता है। शास्त्रीय रागों तथा साहित्यिक भाषा के स्पर्श से उन्होंने उनका रूप परिष्कृत कर दिया है, परन्तु लोकगीतों की आत्मा और प्रकृति की रक्षा करने का प्रयास उन्होंने सर्वत्र किया है। इन गीतों में भावुकता और सामूहिक चेतना की अभिव्यक्ति, वर्णनात्मक ढंग से हुई है। गीत का शुद्ध सहज रूप उनमें विद्यमान है।^{१२८} कृष्ण-जन्म और जनसमुदाय की प्रसन्नता से सम्बद्ध सूर के पदों में लोकगीतों की मूलक मिलती है।^{१२९} विवाह गीत, ज्योनार आदि के कुछ पद भी उदाहरणार्थ प्रस्तुत किये जा सकते हैं।

सूर की साधना-पद्धति को ध्यान में रखकर इनके गीति पदों का विभाजन वीर-भाव (प्रसुर विनाश), दास्य भाव (विनय), वात्सल्य (जन्म से किशोर तक के पद), सख्य (गोपियों के उपालम्भ) तथा मधुर-भाव (मुरली, रास) सम्बन्धी पदों के रूप में किया जा सकता है। अन्य पदों में गुरु या माचार्य से सम्बद्ध पद तथा पर्व या उत्सव-सम्बन्धी पद आयेंगे।

सूर सागर आख्यानक या चरितात्मक गीति काव्य है, जो भागवत को आश्रित कर भाषा पदों में गाया गया है। सूर की पुण्डितमार्गीय साधना से सम्बद्ध सभी प्रकार के पद इसमें उपलब्ध हैं। शुद्ध गीतों की भी इसमें कमी नहीं है। लीला गीतों की संख्या अधिक है। शास्त्रीय राग रागिनियों में बंधे होने पर भी इसके कुछ पद, परिष्कृत लोक-गीतों का मनोरम रूप प्रस्तुत करते हैं जिनमें सामूहिक-चेतना के सुख-दुःख, हर्षोल्लास आदि के स्वर मुखरित हुये हैं।

काव्य-फल—

प्रदम्भ-काव्य न होने से किसी एक स्थल पर कोई फल-श्रुति नहीं मिलती, पर हरि-यश-गान के मुख्य प्रयोजन होने के कारण फल-निर्देश के सकेत मिल जाते हैं। जहाँ हरि की कथा होती है, वहाँ समस्त तीर्थ स्वयं दौड़े चले जाते हैं। अतः तीर्थ-फल सूर-सागर के श्रवण का फल है।^{१३०} पतित से पतित का उद्धार इसका दूसरा फल है, क्योंकि हरि-कथा में यह भी गुण है।^{१३१} हरि गुण की मिठास—प्राप्ति तीसरा

१२८ अ० कृ० म० का० अभिव्यञ्जना शिल्प—पृ० ४४१-४४२

१२९ सूर सागर १०१८,

१३० हरि की कथा होई जब जहाँ। गगादू चलि भावै तहाँ।

जमुना सिंधु सरस्वती भावै। गोदावरी बिलव न सावै।

सर्व तीर्थ को वांछा तहाँ। सूर हरि कथा होबै जहाँ ॥ ११२२४।

१३१ विनय सम्बन्धी पदों का स्वर यही है।

फल है ।^{१३२} प्रभु कृपा और उसने प्राप्त सुख चतुर्थ फल है ।^{१३३} हरि-पुर निवास या नित्य गोलोक की प्राप्ति पंचम फल है ।^{१३४} ज्ञान प्राप्ति और भुक्ति तो नीनागान के श्रवण का अनिवार्य फल है ।^{१३५} हरि की भक्ति से तो नीच भी ऊँचा हो जाता है यह जीवन में ही उपलब्ध होने वाला फल है ।^{१३६} इसी जीवन में उपलब्ध होने वाली प्रेमा-भक्ति भी है ।^{१३७}

सूर ने इन सभी फलों का संकेत हरिषया के सुनने, सुनाने या लीला गान के सुनने-सुनाने के प्रसंग में किया है । सूर सागर का वर्ण्य हरि कथा या लीला गान है, अतः सूर सागर के भी ये ही फल-मकेन माने जा सकते हैं । तीर्थफल, पतिन का उद्धार, मावुर्य, प्रभु कृपा, सुख या आनन्द, भुक्ति, जीवन में उच्चपद-प्राप्ति और अतः नित्य गोलोकवास तथा प्रेमा-भक्ति में ये कुछ इसी जीवन में प्राप्त होने वाले फल हैं, कुछ परलोक में । भक्ति काव्यों के ये सामान्य श्रवण फल हैं ।

सूर का काव्य-सिद्धान्त . 'रस'—

रस, रति, प्रीति भाव या रागावेग का ही पर्याय है ।^{१३८} 'लीला' इष्ट भाव का अनुवर्तन है ।^{१३९} 'भक्ति रमामृत सिन्धु' में भक्ति की सात भूमिकाओं का उल्लेख किया गया है ।^{१४०} परानन्द को इसकी अन्तिम भूमिका माना गया है ।^{१४१} गीता में भक्ति को आसक्ति-जन्य माना गया है ।^{१४२} ये उल्लेख भक्ति की रागात्मिका-वृत्ति के सूचक हैं । आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने श्रद्धा और प्रेम के योग को भक्ति कहा है । यह कथन भी उनकी रागात्मक वृत्ति का परिचय देता है । जब पूज्य भाव की वृद्धि के साथ श्रद्धाभाजन के सामीप्य लाभ की प्रवृत्ति हो, उसकी सत्ता के कई रूपों के साक्षात्कार की वासना हो, तब हृदय में भक्ति का प्रादुर्भाव समझना चाहिए ।^{१४३}

१३२ सूर दास प्रभु हरि गुन मोटे, नित प्रति सुनियत कान ॥ विनय १७० ।

१३३ सूरदास प्रभु तुम्हरी कृपा से, पाए सुख जू धनेरे ॥ विनय १७० ।

कहि न जाइ या सुख की महिमा, ज्यों तूने गुर खायो । ४११३ ॥

१३४ सूर बतै सो हरि पुर जाइ ॥ ३११३

१३५ यह लीला जो सुने सुनावै । सो हरि कृपा ज्ञान को पावै । ४११२

सूर तरी हरि के गुन गाइ । ४११, ६११, ७११, ८११

१३६ हरि की भक्ति करै जो कोइ । सूर नीच सों ऊँच सो होइ । ७११

१३७ जो यह लीला सुने सुनावै । सूर जो प्रेम भक्ति को पावै । १११४१

१३८ द्रष्टव्य—कामसूत्र २।१।६५

१३९ तद्विष्ट भाव लीलानुवर्तनम् । का० सू० २।२।३२

१४० द्रष्टव्य—हरिमक्त रमा० पूर्व विधा प्रेमा भक्ति सहरी ४।५-१० तक

१४१ बहो, १।३३-३६ तक ।

१४२ गीता १०।८

१४३ चिन्तामणि—भा० १ । पृ० ३२

भक्ति की स्पष्ट अभिव्यक्ति में आसक्ति की अभिव्यजना भी होती है। रूप गोस्वामी ने स्पष्ट रूप से प्रेममूला रागात्मिका भक्ति को गौडीय सम्प्रदाय की भक्ति का मूल तत्त्व बताया है। इस प्रकार इनकी भक्ति का आधार बमूर्त भाव है। यह भाव, रागात्मक-सम्बन्ध के कारण रति में परिणत हो जाता है। यही रति, कृष्ण रस या भक्ति रस की निष्पत्ति में सहायक होती है।

सूर की भक्ति भी प्रेमा-भक्ति^{१००} है, उसमें भी आसक्ति वैसी ही विद्यमान है, जैसी इस भक्ति में आवश्यक होती है—

चरुई री चलि चरन सरोवर जहाँ न पेम विर्याण ।

अब न सहात मिय रस छीलर, वा सम डू जी आस ॥ १।३३७ ॥

मृगी री भजि स्याम कमल पद, जहाँ न निमि को आस ।

सूर प्रेम सिन्धु में प्रकुलित तह चलि करै निवास ॥ १।३३६ ॥

सूर ने अन्य सभी रसों को 'छीलर' और भक्ति रस को 'समुद्र' कहा है।

रस-संकेत—

सूर सागर में संकड़ो ऐसे पद है, जिनमें 'रस' का संकेत किया गया है। अपने मूल रूप में ये आनन्द के बोधक हैं। इन संकेतों में से निम्नलिखित द्रष्टव्य हैं—

(१) यह गनि भक्ति जाँधे नहिं कोऊ किहि रस रमिऊ ठरै ।

(२) सूर प्रभु रस मी राधा दुरत नही प्रकास । १०।१८४५ ।

(३) वा रस ही में भग्न राधिका चतुर सखी तब हाँ लखि लौन्ही । १०।१८५८

(४) दूम अब प्रकट रही मो आगे स्याम प्रेम रस माची । १०

सूर दाम राधिका सयानी रूप राति रस—जाची ॥ १०।१८६० ।

(५) कहा कहो दरगन अटक्यो बहुनि नहीं घर आयौ । १०।१८८६

(६) मूर स्याम भयो निडर तबहिं ते गोरेस लेन अजोरी । १०।१८६८

(७) भय चिन्ता हिरदै नहिं णरौ स्याम रस रस पायी । १०।१८७०

(८) सूर दाम प्रभु नदनदन को रस लै लै टाडोनी । १०।१८३६

(९) स्याम रस भरे मदन मिय डरे सुन्दरी बात को भेद पायी । १०।१८४६॥

(१०) अतिनि गमन महा मधुम रस, गमन मध्य समारि ॥ १।३१८

(११) सुना चलि ता वन को रस पीजै ।

जा वन राम नाम श्रमून रस, मुचन पाव भदि धिजै । १।३४०

१४४ मरणा ध्वगरति मरुषि ध्वज बासे ।

सु भाववधन मुनो स प्रेमा परिहीनता । उग्रनरनोदनमपि ५० ४१८ ॥

(१२) अनि सुकुमार डोलत रस मीनौ सो रस जाहि पियावै ।

ज्यो गूगौ गुर खाड अघिरु रस सुख सवाद न वनवै । २।१०

इन उक्त उद्धरणों में (कि-हिं) रस, प्रभु रस, (या) रस, प्रेम रस दरसन, रस, गो रस, स्याम रस रस, रस (नै), स्याम रस, मधुर रस, अमृत रस तथा (सो) रस का संकेत किया गया है। किहि रस, या रस सो रस भेदकातिगयोन्त के रूप में भक्ति रस की ओर ही संकेत करते हैं। स्याम रस, मधुर रस, अमृत रस इसके विभिन्न रूप हैं। रस, सामान्य रूप में आनन्द के लिये तथा दरसन रस और गोरस इन्द्रिय-प्राप्त आनन्द के लिये प्रयुक्त हुए हैं। ये रस—संकेत सर की काव्य-सिद्धान्त सम्बन्धी मान्यता को व्यक्त करते हैं। वक्रोक्ति, रीति, अलंकार और ध्वनि का प्रयोग करते हुये भी सूर ने इनके सम्बन्ध में कोई विशिष्ट संकेत नहीं दिया है।

रस-प्रयोग

सूर के रस प्रयोग के सम्बन्ध में डॉ० हरबंसलाल शर्मा का कथन है कि 'सूर आचार्यों द्वारा गिनाये हुए इन भावों और अनुभावों में ही बंधकर नहीं चले। उन्होंने दाम्पत्य रस के अतिरिक्त भगवद्-विषयक-रस और वात्सल्य-रस को भी रस की कोटि तक पहुँचाया है और आचार्यों द्वारा प्रतिपादित शृंगार-रस सम्बद्ध-तत्त्वचारियों के अतिरिक्त अन्य कितनी ही मनोदशाओं की अभिव्यक्ति कर शृंगार को रस राजत्व प्रदान किया।^{१४५} सूर ने कृष्ण के सोन्दर्यपक्ष को ही अधिक महत्व दिया है। प्रेमा-भक्ति के लिये यह आवश्यक भी है कृष्ण के मधुर रूप की अभिव्यजना, उन के बाल और किशोर जीवन में ही अधिक निखर सकती थी। आचार्य शुक्ल ने लिखा है कि वात्सल्य और शृंगार के क्षेत्रों का जितना अधिक उद्घाटन सूर ने अपनी बन्धु भावों से किया, उतना अन्य किसी कवि ने नहीं।^{१४६} बल्लभ-सम्प्रदाय में वात्सल्यासक्ति और दाम्पत्यासक्ति को अधिक महत्त्व दिया गया है, अतः स्वाभाविक ही था कि सूर उस ओर अधिक प्रवृत्त होते।

शृंगार के प्रयोग—

सूर सागर में प्रेम का रूप विविध प्रकार का मिलता है। दसवें स्कन्ध का उत्तरार्ध मुख्यतः शृंगारिक प्रयोगों से सम्पन्न है। यहाँ राधा और कृष्ण का प्रथम-दर्शन, प्रेम तथा विहार है। मान तथा सखिता आदि की अवस्थाओं में विरह प्रस्तुत किया गया है। मयोग शृंगार के रूप को इतना अधिक उभार कर और प्रेम की

१४५ सूर और उनका साहित्य—डॉ० हरबंसलाल शर्मा—भारत प्रकाशन मंदिर, अलीगढ़,

१४६ सरदाम—पृ० १६७।

रूप-भवन कवियों ने अपने भावावेग में शृंगार के उत्तान रूप-वर्णन में भी शिथिलता नहीं दिखाई है ।^{१४०} ध्याम नागर और रगिक गिरोमणि हैं और राधा नागर तथा रगिकनि । दोनों ही कोक-कला मर्मज्ञ हैं, फिर उत्तान शृंगार के वर्णन में कोई कभी रूमे रह जाय ।^{१४१} विद्यापति, कबीर और जायसी ने अपने नायकों की मृदु-गह्वरी सम्पन्नता का उल्लेख किया है । सूर ने भी शृंगार वर्णन में इस काव्य परंपरा का अनुसरण किया है—

सूरदास प्रभु रमिक रसीले, बहुनायक है नाठ जिना । १०११६१५

जिस प्रकार अन्य कवियों ने प्रणय-कथा को अकथ-कहानी कहा है, उसी प्रकार सूर ने राधा-रूप की प्रणय-कथा को रस-कथा कहा है—

गभा आभा देह म्याम की तू उनकी विचवानी ।

सूरदास प्रभु रमिक रसीले वह रस कथा बखानी ॥ १०११६०७

प्रेमा भक्ति में समर्पण का बड़ा महत्त्व है । राधा का अनुराग, पूर्ण-समर्पण-युक्त है ।^{१४२} शृंगार में निविध मात्त्विक भावों और अनुभावों में से कुछ की भाँकी निम्नलिखित पंक्तियों में भी जा सकती है—

रति-युद्ध का वर्णन, मध्य काल की काव्य-रुद्धि बन गया था। सूर ने भी इनका उपयोग किया है।^{१५०} जीत दोनों की होती है, क्योंकि दोनों ही कोक-कला-निपुण हैं।^{१५१}

सूर ने प्रयोग की दृष्टि से विविध प्रकार की नायिकाओं का रूप प्रस्तुत किया है—अज्ञात-यौवना (पद १०११५५०), वचन-विदग्धा (१०१२०२४), त्रिया-विदग्धा (१०१२०२५), वासक-सज्जा (१०१२०२६), खडिता (१०१२४८२), मानवती (१०१-२५८०), उत्कृष्टिता (१०१-४७८), प्रोषित-पतिका (१०१३३६१), विप्रलब्धा (१०-२०७५) तथा कलहान्तरिता (१०१२०८५) आदि विविध प्रकार की नायिकाएँ, सूर काव्य में दिखाई पड़ती हैं।

भाव की अलंकृति और आवेग की तीव्रता, विप्रलम्भ शृंगार में ही दिखाई पड़ती है। शृंगार का यह द्वितीय पक्ष कवियों, साधकों और भक्तों, विशेषतः कृष्ण-भक्तों के लिये अत्यन्त आकर्षक रहा है। इसी पक्ष में उन्हें अपनी सवेदनाओं की अभिव्यक्ति का अवसर मिला है। यही उन्होंने अपनी साधना-पद्धति का काव्यात्मक स्पष्टीकरण किया है। काव्यकौशल के प्रदर्शन का भी यह प्रचुर क्षेत्र रहा है। विरह की विविध अनुभूतियों तथा अन्न और बाह्य दशाओं के चित्रण में उनकी प्रतिभा और काव्य-ज्ञमता की परख हुई है। सयोग शृंगार में मानवज्य विरह का वर्णन तो सूर ने किया ही है, प्रवासज्य विरह का भी उन्होंने उतना ही विस्तृत वर्णन किया है। आचार्य शुक्ल ने लिखा है कि 'आगे चल कर गोपियों की वियोग दशा का जो धारा-प्रवाह वर्णन है, उसका तो कहना ही क्या है। न जाने कितनी मानसिक दशाओं का मचार उल्लेख भीतर है, कौन गिना सकता है ?'^{१५२} कुछ भावों और दशाओं के सकेत देखिए—

(१) चलत जनि चितवनि ब्रज जुवती मानहु लिखों चितरे । १०१२६६०

(२) सूरदास प्रभु पठै मधुपुरी मुरझि परों ब्रज बाल ॥ १०१२६६६॥

(३) बिचारत ही लाभे दिन जाल ॥ १०१३२१३

प्रथम में जड़ता, द्वितीय में भूख और तृतीय में चिन्ता और अवैयर्थ संचारियों की अनिव्यजना हुई है।

सूर का विरह-वर्णन इतना व्यापक है कि उसमें ब्रज की प्रकृति, पशुपक्षी, नन्द-यगोदा, ग्वाल-बाल, गोपियों और राधा, सभी का-विरह वर्णन आ गया है।

१५० नूरुमार १०। १२८६

१५१ कोक मुन करि कुमल स्यामा, उन कुसल नदबाल । १०। १२८६

१५२ द्रष्टव्य—अमर गीत सार की भूमिका, पृ० २४

ऋतुयें और सयोगावस्था की क्रीडाये स्मृति पथ पर बार बार उतर कर इस विरह-वेग को बटा जाती है।^{१५३} वियोग की विविध दशाओं और संचारी भावों में—अमिलापा (१०।३३=७), चिन्ता (१०।३५७७) स्मृति (१०।३३६५) गुण कथन (१०।३३=४), उद्वेग (१०।३६६२), प्रलाप (१०।२०=५), व्याधि, (१०।४०६=), जन्माद (१०।४०७०), जडता (१०।४६१५), मूर्छा (१०।४१४१) और मरण (१०।४०७३) आदि के चित्रण में विरह की अभिव्यजना में सूर के शान्तीय दृष्टिकोण और परिज्ञान की भलक मिलती है।

वात्सल्य के प्रयोग

सूर का वात्सल्य-वर्णन विद्व-साहित्य की बहुमूल्य निधि है। आचार्य रामचन्द्र शुक्ल के कथनानुसार 'जितने विस्तृत और विघट रूप में वाल्य जीवन का चित्रण इन्होंने किया है, उतने विस्तृत रूप में और बिनी कवि ने नहीं किया।'^{१५४} 'मैया बचहि बढेगी चोटी' में स्पष्टा, 'कत हो आरि करत मेरे मोहन यां तुम गायन लोटी' आदि में बाल चेष्टाओं तथा 'बनि गह बाल रूप मुरारि' में नृत्य चेष्टा आदि के दर्शन होते हैं।^{१५५} वात्सल्यात्मिक में नन्द और यशोदा की हादिक भावनाओं और भनोग्म कामनाओं की भी अभिव्यजना हुई है। दधि माग्न चोरी, गोचारण आदि के प्रसंग वात्सल्य वर्णन के ही अन्तर्गत हैं। यशोदा विलाप वात्सल्य रति का विप्रलभ पक्ष है।^{१५६} वात्सल्य और मलय के आलवन कृष्ण तथा उनके लम्बा है। उद्दीपन कृष्ण का शैशव, किशोर, अलकरण, ब्रीडा और चेष्टायें हैं। आश्रय है—यशोदा, नन्द, गोप-गोपिया तथा कृष्ण-सत्ता और स्वयं सूर। अनुभाव है—युद्ध, राक्षस वध, ब्रीडा, छाक, दधिदान और शय्या-घयन आदि। इस प्रसंग में भी प्रायः सभी संचारियों का वर्णन हुआ है। स्थायी भाव है—रति, मन्थ, प्रणय, प्रेम, स्नेह आदि राम-भेद। उदाहरण के लिये—'चरावत बृन्दावन हरि घेनु'^{१५७} पद देखा जा सकता है।

अन्य रसों के प्रयोग

सूर के काव्य के मुख्य रस ये ही हैं, पर अन्य रसों का भी सर्वथा अभाव नहीं है—

१५३ सूर के विरह वर्णन के निम्ने द्रष्टव्य—अमर गीत की भूमिका, पृ० २२ से

तथा सूर और उनका साहित्य, पृ० ४६२-५०८ तक

१५४ अमर गीत मार की भूमिका, पृ० १२

१५५ द्रष्टव्य—विस्तृत विवेचन के लिए—सूर और उनका साहित्य, पृ० ४६७-४७७

१५६ कह ल्यायी तनि प्रान निवनधन । राम नृप कहि भुरछि परी घर, जसुदा देखत ही पुर खोगन ॥ १० । ३१६ ॥

१५७ सूर मागर १०।४४८

हान्य रस—

मैं जान्यौ यह मेरो घर है ता घेले में आयौ ।
देखत हो गोरेस में चौटी काढन कौ कर नायौ । १०१७६

करुण रस—

अवकै राखि लेहु गोपाल । १०६१२५१

रौद्र रस—

प्रथमहि देठ गिरिहि बहाई । अन्धकोप १०१५२ ।

वीर रस—

आजु जो हरिहि न सख गहाऊ । ११२७० ।

भयानक रस—

भररात भररात दावानल आयौ । १०१५६६

अद्भुत रस—

नदहि कहत जसोबा रानी ।
माटी नै मिस भुख दिखरायौ निहू लोक रजधानी । १०१५६६ ।

शान्त रस—

योरे जीवन भयो तन मारौ । विनय १५२ ॥

अलौकिक सौन्दर्य के कवि सूर ने बीमत्स रस का वर्णन नहीं किया है ।

अलंकार-प्रयोग

सूर जैसे रस-सिद्ध और सहृदय भक्त-कवि के लिये अलंकार केवल रसोत्कर्ष का माधक हैं । भक्ति काव्य में साम्यमूलक अलंकारों की बहुलता है । गन्ध मूलक अलंकारों में उत्प्रेक्षा महत्त्वपूर्ण है । साम्यमूलक अलंकारों की प्रचुरता का मूल कारण माहात्म्य निरूपण, सौन्दर्य चित्रण और अग-अत्यग वर्णन है । उदाहरण और दृष्टान्त, सौन्दर्य वर्णन सहित जवित भावना के पोषक पदों में अधिक आए हैं । ये सभी अलंकार भक्ति काव्य के वर्ण्य विषय के पोषण एवं स्पष्टीकरण के लिए प्रयुक्त हुए हैं । अनुरजन और अमत्कार प्रदर्शन की प्रवृत्ति न होते हुए भी दृष्टकूट के पदों में अलंकार चमत्कार की कुछ छटा दिखाई पड़ती है । रूपक, रूपकातिशयोक्ति और उत्प्रेक्षा तथा इनमें गूढ़ वम उपमा, सूर के प्रिय अलंकार हैं । सूरदास की अप्रस्तुत योजना का

प्रभावोत्पादन में पूर्ण योग रहा है।^{१५८} विरोधमूलक अलंकारों की योजना व्यंग्य-प्रधान स्थलों पर हुई है। रूपक, साग रूपक, उत्प्रेक्षा उपमा, अपह्नुति, सन्देह, अतिशयोक्ति और उसके विविध भेद, संभावना, व्यतिरेक आदि के अनेक उदाहरण सूर सागर में बिखरे पड़े हैं।^{१५९} बाल चेष्टाओं में स्वभावोक्ति के दर्शन होते हैं। साहित्य लहरी में यमक, अनुप्रास, श्लेष, वीप्सा और वक्रोक्ति का अधिक प्रयोग हुआ है।

वक्रोक्ति-प्रयोग

नामादास ने सूर के काव्य-वैशिष्ट्य का परिचय देते हुए भक्तमाल में 'उक्ति चोख अनुप्रास अर्थ अद्भुत तुक घारी' कहा है। गोपियों की वानिवदगता के अनेक उदाहरण मिल जायेंगे, जिनमें वक्रोक्तियों का प्रचुर प्रयोग हुआ है। यहाँ एक दो उदाहरण देने का अर्थ केवल इतना ही है कि यह स्पष्ट हो जाय कि सूर काव्य में वक्रोक्ति का शास्त्रीय रूप विद्यमान है—

वर्णमूलक-वक्रोक्ति—देखि सखि तीस मानु इक ठौर । १०।२४६६

काल-वक्रोक्ति—वे हरि गतें क्यों विसरी ॥ १०।३६३३ ॥

छन्द और संगीत-प्रयोग

छन्द और संगीत दोनों के ही मूल तत्त्वों में लय और गति समान रूप से विद्यमान हैं। स्वर का आरोह-अवरोह संगीत का प्राण है। छन्द पाठ के समय संगीत का स्वर उसमें और आकर्षण तथा प्रभाव उत्पन्न कर देता है। सूर के सभी पद गेय हैं। संगीत की राग-रागिनियों में वे बड़े हुए हैं। डॉ० ब्रजेश्वर वर्मा ने 'सूरदास' में सूरसागर के वर्णनात्मक एवं गेय सभी अंशों का विश्लेषण कर प्रयुक्त छन्दों का उल्लेख किया है। वर्णनात्मक प्रसंगों के छन्दों में—चौपई, चौपाई, दोहा, रोला और इनसे निर्मित मिश्रित छन्द मुख्य हैं। इनके अतिरिक्त चन्द्र, (भाव्या-१०, ७), मानु (६, १५) कुडल (१२, १०), सुलदा (१२, १०), राधिका (१३, ६), जयमान (१३, १०), हीर (६, ६, ११), तोमर (१२, १२), शोभन (१४, १०), रूपमाला (१४, १०), गीतिका (१४, १२), विष्णुपद (१६, १०), सरसी (१५, ११), हरिपद (१६, ११), सार (१६, १२), लावनी (१६, १४), पीर (१६, १५), समान सबैया (१६, १६), मत्त सबैया (१३, १६) हंसाल (२०, १७), तथा हरि प्रिया (१२, १०) छन्दों का प्रयोग मूर ने किया है।^{१६०}

१५८ सूर की अग्रस्तुत योजना के लिए द्रष्टव्य—ब्रजभाषा के छन्द-यन्त्रिका काव्य में अधिव्यवना मिल्य, पृ० २६६-२७२ तक

१५९ अलंकारों के उदाहरण के लिए सूर सागर के पद क्रम १४४, १५३, २७०, २७३ (६२२, २६८) १२६०, १२४४ (१२४८), १२६१, ४१२० आदि तथा—मूर और उनका साहित्य, पृ० ८३६-४४६

१६० सूरदास—ब्रजेश्वर वर्मा, पृ० ३७२ और ३७६ पर

आचार्य गमचन्द्र शुक्ल के मतानुसार काव्य अपनी व्यापक कला में मूर्त-विधान के बिना निर-रत्ना का और नाद-मौल्य के लिये नगीत का आश्रय लेता है। डॉ० हजारी प्रसाद द्विवेदी के अनुसार कविता और नगीत में गति आने की ओर रहती है तथा डॉ० दीन दयालु गुप्त के अनुसार नगीत की कलात्मक विज्ञेयताओं के लिये भ्रमर ण्य भ्रमर, माह का महिषा आदि उच्चारण आवश्यक हो जाता है।^{१२} डॉ० सावित्री मिश्रा के अनुसार 'मूरदाम, नन्ददाम तथा परमानन्द दास जी की रचनाओं में भादा-मुक्त तय का प्रयोग किया गया है।'^{१३} मूर ने वात्सल्य में मध्य लय, राम-सीता और पाग के पदों में द्रुत, लय, तथा विरह-वर्णन में विलम्बित लय का प्रयोग किया है। मूर के भ्रमरगीत के कुछ पद जिनमें गोपियों का उत्साह भ्रमकता है, मध्यलय में गाये जा सकते हैं। जौली की दृष्टि से छपद और घमार जौली का ही प्रयोग किया गया है। यह सत्य है कि वीर रस के उपयुक्त मारु राग है और विनय सबधी पदों में से कुछ में मूर ने उमका प्रयोग किया है, पर वहाँ भी भक्त का उत्साह और उमकी आभा अभिव्यक्ति है। 'भाबु जो हरिहि न सत्य गहावो' जैसे वीर रस के पद में सूर ने मारु राग का ही प्रयोग किया है। मूर ने सगीत की व्यापक-प्रकृति का ध्यान रख कर भावानुकूल राग-रागिनियों का ही प्रयोग किया है। मूर के सगीत ज्ञान और प्रयोग का सुन्दर उदाहरण मूर-मारावली है। इनके सम्बन्ध में डॉ० मुशी राम शर्मा का यह मन द्रव्य एव महत्त्वपूर्ण है कि 'मारावली' एक बृहद् होली नाम का गीत है, जिसकी टेक है 'येन मह विधि हरि होगी हो, हरि होरी हो, वेद विदित यह जान'। इसी गीत की १००७ बड़िया हैं, जो मारावली के छन्दों के रूप में प्रकट की गई हैं।^{१४}

भक्ति और शृंगार

-- देवता-विषयक रति को प्राचीन आचार्यों ने निषिद्ध माना, पर रूप गोस्वामी प्रभृति भक्त आचार्यों ने उसे शास्त्रीय रूप देकर सम्मानित कर दिया। मध्यकाल के भक्त कवियों ने उसी भक्ति-रस को अपने काव्यों का प्राणतत्त्व बना लिया। भक्ति-रस अपनी प्रकृति में काव्य-रस से भिन्न है। रस-सामान्य, मानव-हृदय या मस्तिष्क का अंग है, उससे भिन्न भक्ति-रस, अलौकिक सम्बन्धों में अनुभूत, उज्ज्वल एवं पवित्र है। भक्त का मानसिक भावन-व्यापार भी सामान्य प्रमाताओं से भिन्न है। अतः भक्त और सामान्य प्रमाता के रस-बोध का स्तर भी बदल जाता है और सिद्धान्त की प्रकृति भी भिन्न हो जाती है। यह भिन्नता होते हुए भी भक्ति-रस की रस-रीति, काव्य-शास्त्रीय रस-रीति का अनुसरण करती है। काव्य-रस की भांति ही इसमें भी विभाव, अनुभाव एवं संचारियों की स्थिति वर्तमान है। साधारणीकरण तथा रसबोध की ही भांति इसका भी अपना पृथक् रसबोध-सिद्धान्त है।

ऐसा प्रतीत होता है कि भक्ति-रस को शास्त्रीय-रस न मानने की प्रतिक्रिया इतनी तीव्र हुई कि ग्रीढ़ भक्त कवियों ने उसके काव्य-प्रयोग में भी काव्य-शास्त्रीय नियमों की अनुकूलता बरतने की सफल चेष्टा की। प्रेम-मूला भक्ति की सम्पूर्ण-प्रक्रिया, शृंगार रति के समानान्तर खड़ी हो गई। भक्ति-रस की रचना-प्रक्रिया में लगा मानव-मस्तिष्क, उसके आराध्य की भांति अलौकिक नहीं था। विभावानुभाव और संचारियों के वर्णन में से केवल आलवन विभाव की अलौकिकता को ही वह सुरक्षित रख सका। शेष वर्णनों में वह शृंगार के स्तर पर स्वतः उतर गया। आध्यात्मिक संकेतों के कुछ शब्द, पुलक, रोमांच, स्वेद आदि के आवरण में अदृश्य हो गये। लौकिक शृंगार की ही भांति नायक-नायिका, दूत-दूती, सयोग-विप्रयोग, उसके समस्त भेद तथा उसमें प्रयुक्त होने वाले समस्त विभावादि भक्ति-काव्य के भी वर्ण्य बने। काव्य शास्त्रीय परिभाषाओं के अनुकूल ही इन सबका प्रयोग सूर ने किया। राधा का मान, शृंगारिक मान से कुछ भिन्न नहीं प्रतीत होता। सुरति और कोक-कला की निपुणता जैसे संकेतों ने तो शृंगार को भी पीछे छोड़ दिया है। भागवत के प्रबन्ध की पृष्ठभूमि से पृथक्, सूर के इन मुक्तकों का मूल्यांकन, रीति-काल के मुक्तकों के मध्य रख कर किया जा सकता है।

केवल आलवन के सौन्दर्य-पक्ष पर बल देने के कारण सूर द्वारा कृष्ण की अलौकिकता भी सर्वत्र सुरक्षित नहीं रह सकी है। रूप-योजना, अलौकिक-लीला तथा अवतार में ब्रह्मत्व के निर्देश से ही आलवन की अलौकिकता सुरक्षित रह सकती थी। भक्ति, लीला और प्रेमजन्य-आनन्द का ग्रहण सूर जैसे पुष्टि-जीव ने भले ही आध्यात्मिक धरातल पर किया हो, पर काव्य-रसिकों में से प्रत्येक के लिये यह संभव न था। भक्ति-काव्य, काव्य-रसिक न पढ़ें, ऐसा कोई विधान नहीं है। लीला पदों में

शुद्ध शृंगार है, अतः तुलसी की तरह ही सूर के रस सिद्धान्त की मान्यता को समान स्तर पर नहीं रखा जा सकता। सूर सागर में उन सम्पूर्ण पृवृत्तियों, काव्य-रूटियों एवं शृंगार-भावना के बीज विद्यमान हैं, जिनसे न केवल रीतिकालीन काव्य को ही, अपितु काव्य-शास्त्र को भी अपना भाग निर्धारित करने की प्रेरणा मिली। सूर ने सम्पूर्ण हिंदी-जगत को मध्यकाल में एक नई दिया दी।

नंददास द्वारा सकेतित और व्यवहृत काव्य-सिद्धान्त

सूरदास के बाद कृष्णभक्त कवियों में सर्वाधिक काव्यप्रयोग नंददास ने किए हैं। अष्टछाप के कवियों में भी सूर के बाद उन्हें ही महत्त्वपूर्ण स्थान प्राप्त है। नंददास ने अपने काव्यसवधी विचारों को इतनी स्पष्टता के साथ रखा है कि वे अपने संप्रदाय के काव्यप्रयोक्ता ही नहीं, काव्यसिद्धांत-प्रवक्ता भी कहे जा सकते हैं। इनके द्वारा व्यक्त काव्यसवधी विचारों का मूल्य कृष्णकाव्य की मूल प्रवृत्तियों की विवेचना की दृष्टि से अत्यधिक महत्त्वपूर्ण है।

नंददास की चौदह रचनाएँ प्रामाणिक मानी गई हैं—१ रासपचाध्यायी, २ भागवत दशम स्कंध, ३ अमरगीत, ४ रूपमजरी, ५ रसमजरी, ६ विरह-मजरी, ७ अनेकार्थमजरी, ८ नाममजरी, ९ रुक्मिणीमंगल, १० स्यामसगाई, ११ मिद्वान्त-पचाध्यायी, १२ गोवर्धनलीला, १३ सुदामाचरित्र तथा १४ मुक्तक पदावली।^१

इनमें से रासपचाध्यायी में रासलीला वर्णित है। सिद्धांत पचाध्यायी का विषय भी रास ही है पर इसके १३० श्लोकों में १०० सिद्धांतविषयक है। पाँच मजरी काव्यों में अनेकार्थमजरी के १२० तथा नाममजरी के २६५ दोहे नंददास कृत माने गए हैं।^२ यद्यपि वे अपने ढंग के शब्दकोश हैं पर प्रत्येक दोहे या शब्दपर्यायों के अंत में काव्य भी हैं। रूपमजरी एक काल्पनिक खडकाव्य है, जिसमें रूपमजरी और कृष्ण का मिलन-विरह वर्णित है। रसमजरी नायक-नायिका-भेद निरूपक ग्रंथ है। इसमें हाव, भाव और हेला आदि का भी वर्णन है। ५० उमाशंकर शुक्ल के मतानुसार यह भानुदत्त की रसमजरी के पद्यमय उदाहरणों का रूपांतर मात्र है। मूल रसमजरी के व्याख्यात्मक गद्यभाग को, इसमें छोड़ दिया गया है।^३ विरहमजरी में रोपियों का विरह वर्णित है। अमरगीत उद्धव-नवाद है। रुक्मिणीमंगल में कृष्ण और रुक्मिणी का विवाह तथा स्यामसगाई में कृष्ण तथा राधा की सगाई की परिस्थितियाँ वर्णित हैं। भागवत दशम स्कंध, भागवत की कुछ कथाओं का आपा-रूपांतर है।

१ नंददास ग्रन्थावली, नागरीप्रचारिणी सभा, फाधी, भूमिका पृ० २६।

२ वही, पृ० ३८।

३ नंददास ग्रन्थावली प्रथम भाग, विश्वविद्यालय, प्रयाग, पृ० ६३।

उद्धरणों के लिए भी प्रयुक्त।

इनके अतिरिक्त गोवर्धनलीला तथा सुदामाचरित्र भागवताश्रित आख्यान है। नददास के कुछ मुक्तक पद भी हैं जो सुरसागर की भाँति ही विविध राग रागिनियों में आबद्ध हैं। इस प्रकार बहुविध काव्यप्रयोग, नददास की एक महत्त्वपूर्ण विशेषता प्रतीत होती है।

(क) काव्य-रूप

नददास की उक्त १४ कृतियों को निम्नलिखित वर्गों में विभाजित किया जा सकता है—

- १ खडकाव्य—स्यामसगार्ह, सुदामाचरित्र, रूपमजरी, रुक्मिणीमंगल, रामपञ्चाध्यायी।
- २ एकार्थकाव्य—गोवर्धनलीला, भ्रमरगीत, सिद्धातगञ्जाध्यायी।
- ३ रीतिग्रन्थ—रसमजरी, विरहमजरी।
- ४ कोशकाव्य—अनेकार्थमजरी, नाममजरी।
- ५ गीति काव्य—मुक्तक पद।
- ६ रूपांतरित या भाषांतरित काव्य—भागवत दशम स्कन्ध।

कोशकाव्य एक मिश्रित नाम है। नददास की अनेकार्थमजरी और नाम-मजरी को हम विगुद्ध कोशग्रन्थ नहीं कह सकते। इनमें काव्य भी है, यतः इनके दोनों रूपों की अभिव्यक्ति के लिये इन्हें कोशकाव्य कहना ही उपयुक्त प्रतीत होता है। विरहमजरी, रसमजरी की भाँति विगुद्ध रीतिग्रन्थ नहीं है। विरह के प्रत्यक्ष, पलकांतर घनांतर और देशांतर जैसे नूतन भेदों को स्पष्ट करने के लिये ही उसकी रचना हुई है।

स्वयं नददास की उक्तियों के आधार पर उनकी कृतियों को लीलाकाव्य, गीतिकाव्य, मजरीकाव्य, चरितकाव्य, मंगलकाव्य तथा अध्यायीकाव्य के रूप में वर्गीकृत किया जा सकता है।

(ख) काव्य-हेतु

कृष्ण-भक्ति-काव्य में विविध काव्यरूपों के प्रयोग को देखकर ही यह अनुमान हो जाता है कि वे प्रतिभा के धनी थे। नददास मयूक्तज थे, अमयूक्तजों के लिये ही उन्होंने अनेकार्थमजरी और नाममाला की रचना की है—

उचरि गनत नहि मयूक्त, अरु-ज्ञान असमगं।

धिन दिन नंद सुगनि जग, नापा द्वियो सुदुर्ध ॥ अने० ३ ॥*

* शब्द—नाममाला, २ मी।

रसमजरी, इसी नाम के मन्कृत नथ का रूपांतर है, अतः यह भी उनके मन्कृत ज्ञान का द्योतक है। इन्होंने गुरुकृपा को भी काव्यसृजन का एक हेतु माना है।^{१८} कृष्ण की वदना करते हुए नददास ने उन्हें परम गुरु कहा है।^{१९} इन प्रकार गुरुदेव की कृपा से उद्भूत प्रतिभा, सस्कृतार्थ के अध्ययन से व्युत्पत्ति तथा अभ्यास आदि काव्यहेतुओं को वे स्वीकार करते हैं।

अपने विविध काव्यग्रन्थों की रचना के बाह्य प्रेरक तत्त्वों का भी उन्होंने उल्लेख किया है—

परम रसिक एक मीन नोहि निन आसा दीन्ही।

ताते मैं यह कथा जयामति भाषा कीन्ही ॥ रास पं० १६।

एक मीन हम सों अस गुन्यो, मैं नाउका भेद नहि सुन्यो।

रसमंजरी ग्रन्थ० पृ० १२६।

परम विचित्र मित्र इक रहै कृष्ण चरित सुन्यो सो चहै।

निन कही दशम रसध जु आदि, भाषा करि कछु बरनौ ताहि ॥

ग्रन्थ० पृ० १८६।

मित्रों का आग्रह भी नददास के काव्यसृजन का प्रेरक तत्त्व रहा है। भजों या सस्कृत से अनभिज्ञों को काव्यतत्त्व सिखाने की भावना भी कुछ ग्रन्थों के सृजन की प्रेरणा रही है। प्रेमपद्धति के स्पष्टीकरण की कामना ने रूपमजरी की रचना की प्रेरणा दी।^{२०} सिद्धान्त पञ्चाव्यायी भी रासरस के स्पष्टीकरण की ही उपज है। हरि भक्ति और लीलागान की प्रेरणा उन्हें अपने गुरु और अष्टछाप के अन्य कवियों से मिली। अतः नददास के काव्यहेतुओं को निम्नलिखित रूप में प्रस्तुत किया जा सकता है—

अतः हेतु—प्रतिभा,^{२१} व्युत्पत्ति, अभ्यास (सिद्धान्तनिरूपण और ज्ञानदान का उल्लास)।

बाह्य हेतु—काव्य-रसिक, मित्रों का आग्रह।

१४ श्री गुरु चरन सरोज मनावौ। गिरि गोवर्द्धन लीला गारौ। ग्रन्थ०, पृ० १६७।

१५ तन्ममामि पद परम गुरु, कृष्ण कमल दत्त लैन। ग्रन्थ० पृ० ६६।

१६ परम प्रेम पद्धति हूँ अहो। नद जयामति बरनत ताहि ॥ ग्रन्थ०, पृ० १०३।

१७ चली भगवान् भारतीय, बचन चावुरी नाम। धन० ८॥ भारतीय कृपा प्रतिभा के स्मरण का हेतु है।

(ग) काव्य प्रयोजन

नददास कृष्णभक्त कवि है, अतः उनके काव्य का मुख्य प्रयोजन भी हरि-लीला-गान है।^६ आनन्द उसका दूसरा प्रयोजन है जो भक्तिरस का प्राण है।^{१०} काव्यरसिक मित्रों के आग्रह से लिखी गई कृतियों का प्रयोजन भी सत्संग या गोष्ठी-जन्य आनन्द ही है। अन्य गौण प्रयोजनों का समावेश इन्हीं तीन में किया जा सकता है। नददास के काव्यप्रयोजन विषयक संकेत निम्नलिखित हैं—

१. अब हरनी, मन हरनी, सुदर प्रेम वितरनी।

नददास के कठ बसौ, नित मगल करनी ॥ रा० पं० । अ० पृ० २० ।

२. नार्हिन कछु शृंगार कथा इहि पचाध्यायी।

सुन्दर अति निरवृत्त परा तैं इती बढाई ॥ सि० पं० । अ० पृ० ३३ ।

३. नददास सौ नद सुवन जो कसना कीजै।

तिन भक्तन की पदपंकज रस सों रुचि दीजै ॥ वही, पृ० ४० ।

४. राजिव नामि गोविंद की होइ रहिए मन लीन ॥ अ० पृ० ४८ ।

५. तेल सनेह सनेह धृत बहुरो प्रेम सनेहु।

सो निज चरनन गिरधरन नददास कहैं देहु ॥ अ० पृ० ५४ ।

६. फीलाल नु जमत्रास ते छुटै भजै गोविंद । अ० पृ० ५७ ।

७. बिन जाने धनस्याम के आवागमन न जाइ।

तातैं हरि गुरु वैष्णवन, भज निसि दिन चितलाइ ॥ अ० पृ० ६३ ।

८. परम प्रेम पदधति इक आही।

नद जयामति बरनत ताही ॥ अ० पृ० १०३ ।

९. तदभि रंगीले प्रेम तैं निपट निनट ऽमु आहि ॥ अ० पृ० १२४ ।

१०. रस परसे बिन तत्व न जाने ॥ अ० पृ० १०३ ।

११. रूप प्रेम आनन्द रस, जो कछु जग में आहि।

सौ सब गिरधर देव कौ, गिरधर बरनी ताहि ॥ अ० पृ० १२६ ।

१२. इहि विधि यह रस भवरी, कही जयामति नद।

पढत पढत अति चोप चित, रसमय सुख को बढ ॥ अ० पृ० १४१ ।

१३. नददास पावन भयौ सो यह लीला गाय ॥ अ० पृ० १६६ ।

१४. गिर गोवरधन लीला गावौ ॥ अ० पृ० १६७ ।

^६ हरिदास को संग करै, हरि लीला गावै । रा० पं० । अ० पृ० ३० ।

^{१०} परम काव्य एकल भाति रस ही भल पावे । वही पृ० ३० ।

१५. पावन गुन गावन रति दीलै ॥ अ० पृ० १६६ ।

१६. नददास अपने प्रभु कौ नित मगल गावै ॥ अ० पृ० १८५ ।

१७. अब चतुर्य अघ्याइ सुनि, परम अर्थ कौ दैन ॥ अ० पृ० २०१ ।

पापनाश, मनहरण, प्रेमवितरण, मगलकरण, शृंगार कथा के आध्यात्मिक रूप का वर्णन, मक्तो को हरिचरण-कमल-रस का दान, मन की लीनता, प्रभुचरण-स्नेह, यमत्रास से मुक्ति, हरि का स्वरूप-निरूपण, हरिमजन, प्रेमपद्धति का यथामति वर्णन, रसस्पर्श से तत्त्वज्ञान, प्रेमाभिख्यजन, कृष्ण के रूप, प्रेम और आनन्दरस का निघटक वर्णन, रसजन्य सुख के उत्सास की प्राप्ति, लीलागान द्वारा स्वयं को पावन बनाना तथा पावन गुणगान के प्रति रति और परमार्थ की उपलब्धि को नददास ने अपने काव्यों का प्रयोजन घोषित किया है। इन प्रयोजनों में से 'रस परसे बिन तत्त्व न जानै' तो कृष्णभक्त कवियों की काव्योपासना की मूल धारणा को स्पष्ट करने में अधिक समर्थ है। तत्त्वज्ञान की उपलब्धि के लिये ही कृष्णभक्त कवि रसमार्ग ग्रहण करते हैं। केवल रसोपलब्धि उनका प्रयोजन नहीं है अपितु रसमार्ग से तत्त्वज्ञान और तत्त्वजन्य मुक्ति या परमार्थ की प्राप्ति ही उनका लक्ष्य है। इसीलिये यथामति लीलागान में सभी भक्त कवि प्रवृत्त होते हैं। इन सभी प्रयोजनों को समन्वित रूप से देखने पर भ्रमट के काव्यप्रयोजनों में से व्यवहार या साधना की जानकारी, अमगल का नाश, मगल का अभ्युदय, मुक्ति और उपदेशदान के ही यहाँ दर्शन होते हैं, यश और अर्थप्राप्ति के नहीं।

(घ) काव्य-फल

नददास ने अपने खंडकाव्यों में फलश्रुति का सकेत किया है। इसे परंपरा-पालन मात्र कहा जा सकता है पर उन्होंने कोशकाव्यों में भी इसका निर्देश किया है। रासपचाध्यायी के रूप में हरि लीलागान का फल है भक्तिरस,^{११} सिद्धांत-पचाध्यायी का फल है, विषयरस से मुक्ति^{१२} अनेकार्थमञ्जरी के अध्ययन का फल है, परमार्थ,^{१३} नाममाला अध्ययन का फल है, आवागमन से आण,^{१४} रूपमञ्जरी का फल है प्रभु का सान्निध्य,^{१५} रसमञ्जरी के अध्ययन का फल है चित्त का उल्लास,^{१६} विरह-

११ रा० पृ० पद ११८ ।

१२ नि० पृ० पद १३८

१३ अ० म० दोहा ५८ ।

१४ मा० मा० दोहा २६४ ।

१५ रू० म० दोहा ५६४ ।

१६ र० म० दो० ३३६ ।

मजरी का फल है सिद्धांत-तत्त्व की उपलब्धि,^{१७} अमरगीत का फल है पावनता,^{१८} गोवर्धनलीला का फल है पावनरति,^{१९} स्यामसगाई का फल है प्रेमरस,^{२०} रुक्मिणी-मंगल का फल है मंगलप्राप्ति,^{२१} सुदामाचरित का फल है भक्ति और मुक्ति।^{२२} भागवत दशम स्कंध के प्रत्येक अध्याय के अंत में फलनिर्देश तो है ही अंतिम दोहे में सभी अध्यायों के पाठ का फल कलमल ध्वस बताया गया है नददास की पदावली मुक्तक गीतों का संग्रह है पर उसके भी एक पद में फलनिर्देश है—

ज्यों ही हिये हरि चरित अमृत सिंधु सों रति मानी ।

नददास ताही कु मुकती लोल को सो पानी ॥ पद १६१ ॥

प्रेम या भक्ति रस इसी जीवन में प्राप्त होने वाले फल है, परमार्थ या मुक्ति इस जीवन के उपरांत। फलनिर्देश भक्तिकाल की पौराणिक काव्यशैली के एक मान्यता-प्राप्त तथ्य की अभिव्यजना है।

(३) काव्यसिद्धांत रस . भक्ति-रस

नददास अपनी प्रेमा भक्ति के कारण भक्ति रस को ही भक्तिकाव्य का मुख्य प्रयोज्य सिद्धांत मानते हैं। इनके सभी काव्यों में रस, रसिक, रास सयोग-वियोग, भावभेद तथा नायिकाभेद को वर्ण्य विषय बनाया गया है। इनकी रसवादिता में कोई संशय नहीं है। रस के अनेक रूपों का उल्लेख इन्होंने स्वयं किया है—हरिलीला रस,^{२३} कृपरम रस,^{२४} कृष्णरसासव,^{२५} रास रस^{२६} उज्ज्वल रस,^{२७} अमरमुखा रस,^{२८}

१७ वि० म० १०२ दोहे की अंतिम बीपाई ।

१८ अ० गी० पद ७५ ।

१९ गो० ली० अंतिम पंक्ति ।

२० स्या० स० पद २८ ।

२१ द० म० दो० १३२ ।

२२ सु० क० अंतिम पंक्ति । ५ (७१-१)

२३ रा० प० २ अ० १ ।

२४ यही पद ५ ।

२५ यही पद ५ ।

२६ यही पद ४७, सि० प० १३ और १३७

२७ रा० प० अ० १ पद ७१, अ० ५ पद ४० ।

२८ यही ५।८४ ।

२५४ • मध्यकालीन कवियों के काव्य-सिद्धान्त

अद्भुत रस,^{२६} वचन रस,^{२७} उपपत्ति रस,^{२८} प्रेम-सुग रस,^{२९} हरि रस^{३०} आदि के नाम से नददास ने जिस रस की ओर संकेत किया है वह अवितरस ही है ।

नायक—

संपूर्ण मध्यकाल में नायक को रसिक, नागर आदि शब्दों से अभिहित किया गया है । नददास के कृष्ण भी रासरसिक,^{३१} रसिकपुरंदर^{३२} आदि हैं । वे मन्मथ के भी मनमथ हैं ।^{३३}

नायिका—

नददास ने रसमञ्जरी में नायिका भेद का विस्तृत निरूपण किया है । प्रयोग की दृष्टि से भी रासपञ्चाध्यायी, विरहमञ्जरी, रूपमञ्जरी, रक्मिणीमंगल और स्यामसगाई में विविध प्रकार की नायिकाओं के दर्शन होते हैं । कुछ प्रयोगों के स्थल निम्नलिखित हैं—

मुग्धा—मे सब नवल किसोरी भोरी मरी नैह रस ।

तातेँ समुक्ति न परी करी निय प्रेम निवस अस ॥ रा० प० परि० १६ ।

नवोढा—नेह नवोढा नारि कौ वारि बारुका न्याय ।

थलराये पै पादये, नीपीढे न रसाय ॥ रूप म० ५०१ ।

रतिश्वाता—सगवगि अलकैँ अमरुन मलकैँ ।

सोहनि पीरु पागी दूग पलकैँ ॥ रूप म० ५२३ ।

सयोग—

रसप्रयोगों में श्रुंगार के सयोग और वियोग दोनों ही पक्षों का चित्रण नददास के काव्यों में मिलता है । सयोग श्रुंगार को भाव्यात्मिक रूप देने के लिये और सयोगसाधना की प्रेमपद्धति को स्पष्ट करने के लिये उन्होंने रूपमञ्जरी और कृष्ण का

२६ वही पद ५/२२, ३०, परि० ८६, वि० प० १३४ ।

३० रा० प० ५/११ ।

३१ रसनि में जो उपपत्ति रस आही । रस की अवधि कहत कवि ताही ॥ रूप म० पृ० १०६ ।

३२ मूल छिमे मदिप पिये, सब काहु सुधि होय ।

प्रेम सुधा रस जो पिबै, तेहि सुधि उदै न कोय । रूप म० पृ० १२१ ।

३३ कहत ययी निश्चै यहै हरि रस की निज पाव । अमर शीत ज० पृ० १६३ ।

३४ रा० प० १/२८ ।

३५ वही १/३२ ।

३६ वही ४/३ ।

मिलन स्वप्न क्षेत्र में कराया है। यहाँ सुरति रस तक का वर्णन है। नददास का यह शृंगारवर्णन सूक्तियों के शारीरिक और निर्गुण भक्तों के भावमिलन से सर्वथा विलक्षण है।

वियोग—

नददास ने विरह को चार प्रकार का माना है—प्रत्यक्ष, पलकातर, वनातर और प्रवास। इनमें से अंतिम दो को प्रवासविरह में सहित किया जा सकता है, पर प्रारम्भ के दो भेद नददास की अपनी सूक्त हैं। इन दोनों का प्रयोग रास-पञ्चाध्यायी में हुआ है। प्रत्यक्ष विरह सभ्रमजन्य है। प्रीतम के अंक में पीढ़ी रास प्रेम की लहर में ललितता से पूछ बैठती है कि मेरे लाल कहाँ हैं—

सभ्रम भई कहत रस बलिता। मेरे लाल कहाँ रों ललितता ॥

विरहमञ्जरी अ० पृ० १४२।

पलकातर विरह प्रियदर्शन के समय पलक गिरने के व्याघात से उत्पन्न होता है—

शो मुख जन अवलोकन करै। तब जु आइ विधि पलकें परै ॥

वि० म० अ० पृ० १४३।

अन्य रस—

नददास ने शृंगार के अतिरिक्त अन्य रसों में अद्भुत रस का कई बार उल्लेख किया है। इनके मतानुसार विस्मयभाव भक्तिरस का बोधक या पोषक है। वीर रस के चार पद रुक्मिणीमगल में मिलते हैं, पर वहाँ उनकी उपस्थिति कथापूर्ति के लिये प्रतीत होती है। वहाँ रसपरिपाक नहीं है। इन्होंने विपक्षी जरामव आदि को बाबला कुत्ता बना दिया है अतः ऐसे प्रतिपक्षियों के साथ युद्ध में वीर रस के परिपाक का प्रश्न ही नहीं उठता—

महासिंह के पाछे कूकत कूकर बौरै। रु० म० अ० पृ० १२३।

देखे त्रिपुटल भारे, तब बलदेव समारै।

मद गन व्यौ सर पैछि कमल जौ दलि मलि डारै ॥

वही अ० पृ० १२४।

यह कृष्ण भक्तों की प्रकृति के अनकूल भी नहीं है।

(च) सहान काव्यप्रयोक्ता

प्रवच काव्य की दृष्टि से रूपमञ्जरी पर सूफी काव्य-शैली-का प्रचुर प्रभाव है। सूक्तियों की प्रेमपद्धति से सगुण कृष्णभक्तों की प्रेमपद्धति की भिन्नता प्रदर्शित

करना इसका लक्ष्य है इसी में नददाम ने अपने काव्य सबघों विचार बड़ी स्पष्टता से रखे हैं। ये विचार निम्नलिखित हैं—

प्रभु परम ज्योतिर्मय और प्रेममय है। वह नींदर्यनिवि है और उसका सौंदर्य परम पावन है। कवि उसे नित्य कहते हैं। प्रभु के परम प्रेम की एक पद्धति है। नद ययामति उसका वर्णन करते हैं। इसके श्रवण और मनन से मन मरस बनता है। सरस होकर ही वह रम वस्तु का स्पर्श कर सकता है। रमस्पर्श के बिना तत्त्वज्ञान नहीं होता। अमर के अतिरिक्त कमल को कौन पहचान सकता है? परमात्मा घट-घट में व्यापक है। जिस तरह अनेक घटों में पृथक् पृथक् रखे जल में एक चंद्र अनेक दिखता है उसी तरह सभी शरीरों में परमात्मा। मन की निर्मलता, ब्रह्म के इस प्रति-विम्ब को अधिक तेजस्विता के साथ दिखला सकती है। जैसी स्पष्ट छाया मानमरोवर में दिखाई पड़ती है वैसी क्षुद्र छीलर में नहीं। सूर्यकांत मणि ही तरिण किरण से प्रभावित होती है न कि सभी पत्थर।

प्रभु के चरणकमल की प्राप्ति के लिये कवियों ने अनेक मार्ग कहे हैं, उनमें यह एक सूक्ष्म मार्ग है। सत्सार में नादब्रम्ह का जैसा मार्ग है, सौंदर्यसूत्राकर का मार्ग भी वैसा ही है। शीर-नीर-विवेकी ही इस मार्ग से प्रभुपद की प्राप्ति कर सकता है। दर्शनैन्द्रिय से अतीत कमल का अन्वेषण तो उसकी सुगंध से ही किया जा सकता है।

नददास रसमयी सरस्वती को प्रणाम करते हुए यह वर मांगते हैं कि वह ऐसे अक्षर दे, जिनसे सुंदर, कोमल और अनूठे वचन बनें, जो कहने सुनने और समझने में अत्यंत मिठास से भरे हों। वे न अति व्यक्त हों न अत्यंत गूढ़।^{३७} कवि अपने मन में यही गुंता है कि मेरी कविता कोई नीरस व्यक्ति न सुने। रमहीन व्यक्ति काव्य के जिस अक्षर को भी सुन लेता है, वह अक्षर स्वयं अपना सिर धुनने लगता है। अक्षे के लिये किसी बाला की स्मिति, कटाक्ष और लज्जा का क्या मूल्य है? बहिरपत्ति के लिये सुरति सीत्कार की तफलता क्या है? कवि के अक्षर और कामिनी के कटाक्ष सहृदय हृदय में ही अच्छी तरह लगते हैं। जिस हृदय पर अक्षर रस का प्रभाव नहीं होता वह अर्जुन के बाण से भी नहीं विष सकता। कवि उसे पापाण समझते हैं। ऐसा कोई पत्थर भी नहीं जिससे उस हृदय की तुलना हो सके।

रूपमजरी के वर्णन को नददास प्रभु का बंध मानते हैं। यह यशरूपी रस जिस कवि में नहीं है, वह स्वयं भित्तिचित्र के सदृश है। जिन कविता में हरियश रस नहीं है, उसके सुनने में क्या फल मिलेगा? अठ नायक यदि काठ की पुतली के साथ सोए भी तो उसे क्या सुख मिलेगा?^{३८} रस से अनभिज्ञ कवि नीरस होता है, वह अश और व्यालबाल सदृश होता है।^{३९}

३७ सुलनीय पृथ्वीराज रामो के आरभ में व्यक्त चंद के 'अति दब्यो न उधार' पद से।

३८ रूपमजरी की आरभिक २१ पंक्तियां।

३९ वही, पंक्ति ६८।

केवल पांडित्य भक्तिरस के महत्त्व को समझने में असमर्थ है। पंडित तो 'पचाध्याई' को शृंगार ग्रंथ मान लेंगे। वास्तविकता यह है कि वे हरि रस के भेद को नहीं समझ पाते, न शृंगार और भक्ति के भेद का ही उन्हें ज्ञान है। वे तो हरि को भी विषयी मान लेंगे—

अपंडित शृंगार ग्रंथ मत जामै सारैं ।

ते कछु भेद न जानै हरि को विषयी मानै ॥ सि० प० ४६ ।

हरि रस अनिमल मन और पाप पुण्य के प्रारब्ध से सचित तन में पचता ही नहीं है—

पुण्य पाप प्रारब्ध सँज्यौ तन नहि पच्यौ रस ॥ रा० प० १।५१ ।

(छ) निष्कर्ष

नददास द्वारा व्यक्त कवि, सहृदय, पंडित, शृंगार और भक्ति के अंतर आदि सबधी विचार इतने स्पष्ट हैं कि उनपर किसी टिप्पणी की आवश्यकता नहीं है। वे रसवादी हैं और शृंगार की उपयोगिता हृदय को सरस बनाने के लिये मानते हैं जिससे सरस हृदय भक्तिरस को निर्मल भाव से ग्रहण कर सके। विविध प्रसंगों पर नददास ने अधिकारी,^{४०} अनधिकारी,^{४१} अकथकथा,^{४२} सीला,^{४३} रहस्य^{४४} आदि के सबंध में भी विचार व्यक्त किए हैं। इन सभी शब्दों का मध्यकालीन काव्यालोचन की प्रक्रिया में अपना विशेष महत्त्व था।

आलवन के सौंदर्यपक्ष पर बल देने तथा भक्तिरस को भी काव्य की रसरीति पर प्रतिष्ठित करने के कारण तत्कालीन काव्यसमीक्षकों की कटु आलोचना के पात्र ये भक्त-कवि भी बने होंगे। इनमें शृंगार रस की सत्ता ही स्वीकार की गई होगी। नददास के पूर्व भी कुछ रीतिग्रंथ लिखे गए थे। इनमें कृपाराम की हिततरंगिणी और मोहनलाल मिश्र का शृंगारसागर उल्लेखनीय है। करणेश बदीजन, बलभद्र मिश्र और आचार्य केशवदास भी नददास के समकालिक थे। इनके कुछ समय बाद ही रहीम ने बरख नायिका भेद लिखा।^{४५} डॉ० भगीरथ मिश्र ने लिखा है कि 'कृपाराम के वर्णन से तो ज्ञात होता है कि उनके समय तक और ग्रंथ भी इस रीति पर लिखे जा चुके

४० पृ० पु० १६, पद ३४ ।

४१ वहाँ, पृ० २६, पद ७२ ।

४२ अकथ कथा मनमथ बिया, तथा उठी तन आगि ।

किहि विधि राखै क्यो रहे, रुई लपेटी आगि ॥ रूप म० ३०० ।

४३ प्रया०, पृ० १६७, १८५ ।

४४ हाहूँ मैं पुनि अति रहस्य यह पचाध्याई । रा० प० १।१५ ।

४५ नददास प्रया०, उभाषणकर शकुन्त, भूमिका, पृ० ६३ ।

ये। कृपाराम का आधार भग्न वा नाट्ययाम्त्र है। यह रम गीति (नायिका भेद) पर लिया गया त्रय पाच तरंगों में है। अतः में स्वाधीनपनिवा आदि नायिकाओं के दस भेदों में स्पष्ट होना है कि उनमें भानुदत्त का भी प्रागर्भ है, क्योंकि भग्न ने उनके आठ भेद दिए हैं दस नहीं।^{१६} भग्न मनानुयायी निष्कच ही अनिरम दो शृंगार में अतर्भूत करने हैं। नददाम ने भानुदत्त की रसमजरी का आधार लेकर भी 'यशामति' या अपनी स्वतन्त्र दृष्टि के अनुसार ही नायिकाभेद प्रस्तुत किया है। उमरा प्रयोजन भी वे प्रेमसार का विग्रह ही मानते हैं।^{१७} धर्म के अनुसार स्वकीया, पत्नीया और मामान्या भेद को तो उन्होंने ले लिया है पर स्वभाव के अनुसार उनका मध्यमा भेदों का उन्होंने उल्लेख भी नहीं किया। रसमजरी में भी विवेचनात्मक अंग छोड़ दिए गए हैं और लक्षण तथा उदाहरण अत्यन्त स्पष्टता में प्रस्तुत किए गए हैं। विरहमजरी सदेशकाव्य है पर प्रत्यक्ष और पलकान्तर विरह नददाम की मौनिक देन है जो नरिन रस को चमत्कारपूर्ण मिद्ध करते हैं।

नददाम की सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण देन, उनकी विविध वाक्य शैलियों के प्रयोग की है। तुलसी के अतिरिक्त उम समय के किसी भी अन्य कवि ने उतने वाक्यप्रयोग नहीं किए हैं। विविध छंदों के प्रयोग में भी वे पीछे नहीं रहे हैं। उनकी षोडशकात-पदावली का आश्रय पाकर रोमा और भी संगीतमय हो उठा है। वीरगाव्यों ने लिये उन्होंने दोहा अपनाया है। तीनों मजरी काव्यों के लिये उन्होंने तत्कालीन आश्रयान या चरितकाव्यों की भांति दोहा-चौपाई की पडवक शैली का प्रयोग किया है। रूप-मजरी की एक गाथा के प्रयोग से यह भी स्पष्ट होता है कि इनमें अपभ्रंश वाक्यों की चरितशैली का ध्यान रखा गया है। वह गाथा है—

गुणि गण गुणाण गणिः मन्त्राणा विहंग मारेहा।

निम रस धेम पनाण वाण जीषण दसिप जीहा ॥ ६० म० ५१५।

विरहमजरी में सोरठे भी हैं। अमरगीत में रोला, दोहा और दस भाविक टेक से एक नए मिश्र छंद का प्रयोग किया गया है। न्यामसगाई की शैली भी यही है पर इनमें लोकगीत के तत्त्व अधिक हैं। पदावली में—सरनी, सार, चौपाई, विष्णुपद, चौपाई, सोरठा, दोहा और सर्वथा तथा मिश्र छंदों का प्रयोग मिलता है, यद्यपि ये पद राग-रागिनियों में गेय हैं। रूपमजरी में श्रुतुवर्णन तथा विरहमजरी में बारहमासा का प्रयोग तत्कालीन काव्यकृदियों के अनुकूल है।

नददाम जैसे रमवादी कवि के लिये अलंकार भाषन रहे हैं, साध्य नहीं। स्वाभाविक रूप में आए अलंकारों में उत्प्रेक्षा के प्रयोग में उनकी निपुणता दर्शनीय

^{१६} हिंदी काव्यसाम्प्रदाय इतिहास, श्रीरम मिश्र, पृ० ५०-५१।

^{१७} रस मजरी अनुसार है, नद मुमति अनुसार।

वरनत बलिता नंद जहँ, प्रेम नार बिलार ॥ ६० म०।

हैं। अप्रस्तुत योजनाओं में भी सौंदर्यबोध का प्रभाव झलकता है।^{४८} सुकदेव और कृष्ण के रूपचित्रण में उनके व्यक्तित्व को प्रतिबिम्बित किया गया है। प्रकृति को उन्होंने शुद्ध सात्विक उद्दीपन के रूप में ग्रहण किया है। शैली और छंदों के विविध प्रयोग करते हुए भी नददास ने स्वयं अपने दृष्टिकोण के अनुसार भाषा के माधुर्य और उसकी सरसता को नहीं छोड़ा है।

अपनी काव्य-सवधी मान्यताओं में नददास अत्यंत स्पष्ट थे। काव्यशास्त्र-मर्मज्ञ होते-हुए भी वे उदार भक्त कवि थे।^{४९} वे महान् सगीतज्ञ थे^{५०} और सफल काव्य-प्रयोक्ता भी, क्योंकि अष्टछाप के किसी भी कवि ने काव्यप्रयोग में यह विविधता प्रदर्शित नहीं की है। उनके सभी काव्यप्रयोग उन्हें रमसिद्ध कवि घोषित करते हैं।

सगुण भक्त-कवियों के काव्यादर्श

भक्ति-काव्य का लक्ष्य स्वयं भक्ति है। कलि-ताप से सतप्त-हृदय की वेदना ही भक्ति-काव्य के स्वरो में मुखरित हो उठती है। भक्त की वेदना में अपनी उद्धार की कामना तो रहती ही है, करोड़ों सतप्त प्राणियों के उद्धार के लिये कष्टना की श्रोतस्विनी भी उसके अन्तराल में अन्त सलिला सरस्वती की भांति प्रवाहित होती है। इसी कष्टना के कारण भक्ति-काव्य में लोक-मंगल की भावना भी प्रतिष्ठित हो जाती है। काव्य-साधना, भक्ति-साधना की एक पद्धति बन जाती है। काव्य का केवल कलात्मक मूल्य नहीं रह जाता, वह उपयोगी कला का रूप धारण कर लेता है। कला पक्ष उपेक्षित न होकर भी निरपेक्ष बन जाता है और भाव-पक्ष अपनी झलक गहराई के साथ भक्ति-उदधि का प्रतीक बन जाता है। टूटी-फूटी वाणी भी हरिनाम-यश के वर्णन के कारण भक्ति-भाव को तरंगयित करने में समर्थ हो जाती है।

भक्त-कवि की दृष्टि में काव्य का मुख्य हेतु, निर्मल-मति है। गुह और हरि की कृपा, सत्संग, वेद-पुराण और भक्ति ग्रन्थों का अध्ययन, निर्मल-मति के प्रतिपादक सत्त्व है। निर्मल और कोमल मन पर ही सरस्वती की कृपा होती है। उसी प्रकार के मन-मन्दिर में प्रतिष्ठित होने के लिये वह स्वयं लालायित रहती है। तुलसी, मन की निर्मलता पर बल देते हैं, और-कृष्ण-भक्त कवि, कोमलता और सरसता पर। इसके लिये वे रस-ज्ञान आवश्यक समझते हैं। एक विवेक पर बल देता है, तो दूसरा रस-स्पर्श पर, क्योंकि इसके बिना न निर्मल-मति प्राप्त होती है, न चित्त की वह द्रवण-

४८ नददास की अप्रस्तुत योजना के लिये द्रष्टव्य—ब्रजभाषा के कृष्ण काव्य में अमिययोजना शिल्प, सावित्री सिमहा, पृ० २७२-२८०।

४९ रामकृष्ण कहिए उठि थोर। पदा० २, ३।

५० इनकी पदावली में ३० रागों का प्रयोग हुआ है। गीतों में छंदप्रयोग के लिए द्रष्टव्य—
प्र० का० अर्ध० शिल्प, पृ० ४१५-११७।

शीलता, जो भक्ति-काव्य के सृजन की मुख्य हेतु है। भक्ति-काव्य का पौराणिक हेतु सरस्वती (प्रतिष्ठा) है, तथा व्यक्ति-हेतु, निर्मल-मति (व्युत्पत्ति) है। मति की निर्मलता के लिये भक्ति, मत्संगति और रसग्रन्थ सहित निगमागम का अभ्यास, आवश्यक है।

भक्ति-काव्य का मुख्य प्रयोजन स्वयं भक्ति है। उसके अन्तर्गत हरि-नाम-गुण, यश-स्मरण, कलमल-शमन, सत्संग, स्वान्त सुख, भक्त मित्रों का सुख, आत्मोद्धार, असुर-विनाश द्वारा लोक-मंगल तथा सदाचार और नैतिकता की प्रतिष्ठा, स्वयं प्रयोजन बन कर व्यक्त हो जाते हैं। भक्त कवियों के उपयोगितावादी प्रयोजन हैं—चतुर्थ पुरुषार्थ की प्राप्ति, यशामति गान, यश की प्राप्ति, कलमलशमन, सत्संग, मनोकामना-पूर्ति, हरि भक्तों का भजन और चरित-गान^{२१}, भक्ति का प्रचार तथा मानव-मंगल। भक्ति-काव्य के आनन्दवादी प्रयोजन हैं—कृष्ण या राम-रसायन का गान, आनन्द का गान और लीला का गान।

भक्ति-काव्य, पौराणिक-परम्परा और शैली के काव्य हैं। प्रेम-भक्ति-मूला वाणी से ब्रह्म-प्राप्ति, एव हरिचरण रति, तथा तज्जन्य रस या आनन्द, मानसिक-निर्मलता तथा नित्य गोलोक या अखण्ड शाश्वत नित्य-भक्ति की उपलब्धि ही फल हैं।

भक्ति साधना की बहुविधता में भक्ति-काव्यों के रूप भी बहुविध बन गये हैं। कभी इन्होंने प्रबन्ध का रूप ग्रहण कर लिया है, कभी भाव-मुक्तक गीतों का। भक्ति-काव्यों के पहले, काव्य का केवल कलात्मक मूल्य था, भक्तों ने उसमें उपयोगितावादी मूल्यों की प्रतिष्ठा कर दी। भक्ति काव्यों के अन्त-विश्लेषण से इनके तीन रूप मिलते हैं, केवल भक्ति के स्थल, केवल काव्य के स्थल और भक्ति तथा काव्य के मिश्रित स्थल। प्रथम में विनय, द्वितीय में लीला गान तथा तृतीय में अन्य स्थल लिये जा सकते हैं। भक्ति-काव्यों में भक्ता-श्रोता की निश्चित योजना मिलती है। परम्परा-प्राप्त काव्य की शब्दावली की इन्होंने उपेक्षा नहीं की है, अपितु अपने दृष्टिकोण के अनुसार उसे ढाल लिया है। विद्यापति की अकथ-कथा प्रणय-विरह की कथा है, जब कि तुलसी की अकथ-कथा दर्शन से अनुप्राणित ज्ञान-कथा, वही सूर की प्रेम-कथा तथा नन्ददास की मनमय-कथा है। वीर, दान्य, वात्सल्य, सत्य और मधुर ही भक्ति-काव्यों के वर्ण रहे हैं। काव्य-रूपा के निर्माण में सगुण-भक्तों के प्रयोग अधिक भी हैं और बहुमूल्य भी। आत्मानन्द और गीति काव्यों की दृष्टि से ही नहीं रीति-ग्रन्थ-निर्माण की दृष्टि से भी इन्होंने परवर्ती काव्यों और कवियों का पथ-प्रदर्शन किया है। चाहे प्रबन्ध हो या गीति-काव्य, सर्वत्र भक्ति, काव्य, और दोनों के मिश्रित

२१ केवल वीर ने ही भक्तों में प्रथम नामदेव का स्मरण नहीं किया है, सर ने भी उन्हें कलि के प्रथम और ख्यात-भक्त के रूप में स्मरण किया है—

बनि में नामा प्रभट ताकि छानि छावे ।

मृदास की बाननी सोच ल पदुबावे ॥ सूरसागर विनय ४ ।

स्थलो के रूप में इनका विभाजन समव है। काव्य-सहित, सगीत में भी इनकी देन सर्वाधिक है।

रस, ध्वनि, अलंकार, गुण, रीति, वक्रोक्ति और औचित्य में से रस-सिद्धान्त को ही इन्होंने सर्वोच्च स्थान पर रखा है। अन्यो का सहायक के रूप में रसोत्कर्ष के लिये उपयोग हुआ है। भक्तों का यह रस भरत-प्रतिपादित नव-रसों से विलक्षण भक्ति-रस है, यह उपपत्ति रस है। नव-रस वर्ण्य हो सकते हैं, पर उन सबसे ध्वनित या व्यजित भक्ति-रस ही होना चाहिये। यही भक्ति-काव्यो का लक्ष्य है। तुलसी ने भक्ति-रस के लिये सभी नव-रसों का उपयोग किया, पर कृष्ण-भक्त कवियों ने केवल शृंगार और वात्सल्य को ही वर्ण्य बनाया। तुलसी का भक्ति-रस, निर्वेद-जन्य शान्त-रस से व्यजित है, जबकि कृष्ण-काव्यो का, आसक्ति-जन्य शान्त-रस से।

भक्ति-रस की रस-रीति को काव्य-रस-रीति में ढाला गया, फलत आलवन, उद्दीपन, अनुभाव, सात्त्विक भाव और सचारियों के वर्णन में भक्ति-काव्य सामान्य काव्य से अधिक भिन्न नहीं दिखाई पड़ता है। प्रेम-मूला-भक्ति और शृंगार में इस समान रस-रीति के कारण भेद करना कठिन हो गया। तुलसी ने तो शृंगार को भक्ति-शासित और मर्यादित रख कर तथा आलवन को विराट ब्रह्म का शील-शक्ति और सौन्दर्य-सम्पन्न रूप मान कर अपने भक्ति रस को निभा लिया पर कृष्णभक्त कवि, केवल सौन्दर्य-पक्ष को ही आलवन में प्रतिष्ठित कर सकने के कारण काव्य-मर्मज्ञों की आलोचना के पात्र उस समय भी बन गये थे। शृंगार और भक्ति का अन्तर समझना काव्य-रसिकों के लिये कठिन हो गया। नन्द दास के रस-स्पष्टीकरण के मूल में यह आलोचना भी रही है। आसक्ति-मूलक साधना में तुलसी की भांति वे शृंगार और वात्सल्य के अतिरिक्त अन्य रसों का समावेश भी न कर सकें, फलत आलवन का वैसा उदात्त और सुन्दर रूप वे प्रतिष्ठित नहीं कर सके, जैसा तुलसी ने किया। राम में नव रस-प्रतिष्ठित था 'जाकी रही भावना जैसी' के अनुसार उसका दर्शन हो सकता था, पर परम सुन्दर नागर, रसिक कृष्ण के लिये यह संभव न था। सीता की मर्यादा 'रसिकनि राधा' न पा सकी।

तुलसी का भक्ति-रस सर्व-ग्राह्य था, पर कृष्ण भक्तों का भक्ति-रस सूक्ष्म और रहस्यमय बन गया। कृष्ण भक्तों के शृंगारिक-रहस्य-युक्त सम्प्रदायों के उद्भव के मूल में यही कारण था। भक्ति-रस के रसिक और सहृदय को सृजन या काव्य-मर्मज्ञ मात्र मान लेने से काम नहीं चला, उसके लिये आवश्यक हो गया कि वह शृंगार और भक्ति की रस-रीति के एक होते हुए भी, उनके सूक्ष्म पार्थक्य को समझे। रसबोध का साधारणीकरण भी कठिन हो गया, क्योंकि भक्ति-काव्य के भाव का यदि शृंगार रस में परिणमन होता है तो वह काव्य ही लक्ष्य-अष्ट है, या श्रोता ही अज्ञ है। कृष्ण-भक्तों ने काव्य को लक्ष्य-अष्ट मानना स्वीकार नहीं किया और श्रोता के लिये एक स्तर निर्धारित कर दिया कि वह शृंगार और भक्ति के अन्तर को समझे

वाला अधिनारी हो, भक्त और निर्मलचित्त हो। फलतः शृंगार की रस-रीति पर व्यक्त भक्ति-रस का रसबोध नीमित्त हो गया। उसका साधारणीकरण भक्त और भक्ति-जगत तक सीमित रह गया और सामान्य जन के लिये वह शृंगार मात्र बन गया। नायक-नायिका भेद की उपस्थिति ने इस प्रक्रिया को बल दिया। कृष्ण-भक्ति काव्य का ही शृंगार, रीति काल की व्यापक काव्य और काव्य-आस्थीय धारा में प्रवाहित हुआ। सगुण भक्तों की काव्य-साधना की निजी दिशा भक्ति के काव्य-काल में नहीं बदली। रीतिकालीन काव्य और काव्यगाम्भीर्य कृतियाँ विलीनता की देन नहीं हैं, अपितु भक्ति-रस के रस-बोध की दुर्गमता और शृंगारिक रस-रीति के अनुसरण की स्वाभाविक परिणति मात्र हैं। यह सगुण-भक्तों के काव्यसिद्धान्तों के अध्ययन और उनके दृष्टिकोण से परिचित होने पर सहज ही लक्षित किया जा सकता है।

मध्यकालीन हिन्दी-कवियों के सकेतित और व्यवहृत काव्य-सिद्धान्तों के अध्ययन से कतिपय महत्त्वपूर्ण तथ्य दृष्टिगोचर होते हैं। सभी कवि चाहे वे सूफी हो या सन्त, राम भक्त-हो या कृष्ण भक्त, दरवारी हो या म्वतन्त्र, भारतीय हैं, पूर्णतः भारतीय। काव्य-सम्बन्धी धारणाओं और मान्यताओं में वे संस्कृत-काव्य-शास्त्र में प्रतिपादित विचारों का अनुगमन करते हैं। ऐसा करते हुए भी वे अपनी प्रतिभा, लोक-जीवन से प्राप्त अनुभव तथा निजी जीवन-दर्शन से उद्भूत वैशिष्ट्य का उनमें समावेश कर देते हैं। इस वैशिष्ट्य से उनका अपना अभिमत 'कवि मत' अन्यो से कुछ भिन्न घरातल पर प्रतिष्ठित दिखाई पड़ता है। काव्य-हेतु और काव्य-प्रयोजनों के विषय में मम्मट की मान्यताओं का उन पर पूरा प्रभाव पड़ा है।

प्रतिभा, व्युत्पत्ति और अभ्यास को सत्रने ही काव्य के हेतु-रूप में मान्यता दी है। अपनी विनम्रता एवं साधना के कारण उन्होंने देवी कृपा-जन्य प्रतिभा को अधिक महत्त्व दिया है। सरस्वती और गुरु की कृपा को काव्योत्पत्ति एवं प्रतिभा के प्रस्फुरण का मुख्य कारण सारे ही मध्यकाल में स्वीकार किया गया है।

चन्द, जायसी आदि कुछ कवि, अपने और काव्य-नायक, दोनों के यश और प्रमत्त्व-प्रतिष्ठा को काव्य का मुख्य प्रयोजन मानते हैं। कुछ सम्पन्न हैं, कुछ सन्त, अतः अर्थ-लाभ किसी का प्रयोजन नहीं है। लोक-ज्ञान की प्रतिष्ठा, मधुर-उपदेश-दान, अमंगल-नाश, हरि-मान, लोक-मंगल, चार पुरुषार्थों में से एक की प्राप्ति आदि, काव्य-शास्त्रीय प्रयोजन ही इनके प्रयोजन रहे हैं। चन्द ने स्वामि-धर्म की प्रतिष्ठा तथा विद्यापति और दाउद ने जन-मन-रजन को महत्त्व दिया है। अन्य कवियों में से कुछ भक्ति को ही मुक्ति के स्थान पर काव्य-लक्ष्य मान लेते हैं। काव्य-प्रयोजनों का निर्णय करने में कवियों की व्यक्ति-दृष्टि अधिक सजग रही है।

काव्य-रूप की दृष्टि से यद्यपि प्रबन्ध और मुक्तक दोनों प्रकार की रचनाएँ हुई हैं, पर इन कवियों के काव्य के बाह्य-आकार पर कभी ध्यान नहीं गया है।

मुक्ताक-गीत भी उनकी दृष्टि में चरित-काव्य है। अक्षय-कहानी, मुक्ताक भी हैं और प्रबन्ध भी। क्या और चरित या लीला, दो इनके काव्यों के मुख्य रूप हैं। वेम काव्य-मान्त्रीय दृष्टि में मुक्ति-मुक्ताकों ने केवल महाकाव्यों तक का मूल्य मध्यकालीन कवियों ने किया है।

धार्मिकता या आध्यात्मिकता उन युग की मुख्य प्रेरण शक्ति रही है, धर्म काव्य, उनकी दृष्टि में माधन या, माध्य नहीं। चन्द को छोड़कर किसी ने काव्य की चरित-पूर्ण बनाने का प्रयत्न नहीं किया है, पर चन्द भी इस आध्यात्मिकता ने उनके अतिशय दे कि अपने माने काव्य की ही पौराणिक-काव्य के रूप में टानने का प्रयत्न करते रहे। काव्य के माधन बन जाने के कारण एक ही अक्षय-कहानी, विद्यापति, जायसी, दाउद, मम्मन आदि की प्रेम या रस-कथा, कबीर की विरह-कथा, तुलसी की जान-कथा और मूर तथा नन्ददाम की कृष्ण-रस-कथा बन गई। यही काव्य-दृष्टि है, जिसने मध्यकालीन काव्यों में भाव-पक्ष की प्रबलता है और कथा-चरित-रूप के प्रदर्शन की इच्छा कम, अक्षय-रूप-प्राप्त उत्साह-विषय का उनमें अभाव भी नहीं है।

मध्यकाल के सभी कवि रसवादी हैं। वे भरत की रस-रीति (विभवावृत्ति-भाववि) को मान्यता देते हैं। ऐसा करते हुए भी वे भरत के परवर्ती आचार्यों के मत से प्रभावित हैं और स्वीकार करते हैं कि भाव-भेद और रस-भेद अलग हैं। इस मान्यता के कारण माधना के क्षेत्र में भी रस-वाद प्रविष्ट हो गया। महामुद्र, आनन्द और ब्रह्मानन्द, काव्य और माधना को एक धारणा पर प्रतिष्ठित करने में सहायक हो गये। काव्यान्वय की रीति, माधना की रीति बन गई। निद्रो के महारस, निर्गुण भक्तों के प्रेम या विरह रस, मुक्ति-पक्ष के प्रेमरस, तुलसी के ज्ञान-भक्ति और प्रेम रस, कृष्ण भक्तों के कृष्ण रस तथा विद्यापति के काम या काव्य-रस में, रस-रीति भरत-प्रतिपादित ही है। आनन्द अपना अपना है। पात्र अपना अलग है, रस एक ही है। तुलसी ने भक्ति-रस का उदात्त रूप प्रतिष्ठित किया। मूर ने नये वात्सल्य-रस की अवतारणा की। नन्द दाम ने शृंगार और भक्ति का मूल्य अन्तर-स्पष्ट किया। रस-प्रयोग की अपनी-अपनी काव्य-विधि रही। मंगीत ने स्वरो के माध्यम इस काव्य-रस में भाव-नरगों की लहरिया उठनी रही। काव्य और संगीत का अद्भुत समन्वय इस काल में हुआ। विदुष्ट गीतों में, सौन्दर्य-गीतों में और चरित गीतों में केवल गीत ही की माधना चली और लक्ष्य था—रस-भोग स्वयं होना और श्रोताओं को रस-भोग कर देना।

छन्द-मन्त्रणी प्रयोग अधिक हुए। मंगीत में जो छन्द मध नके, उन्हें मध्य-कालीन कविश्री ने काव्य के मनीष रत्ना शेष की उपेक्षा करते गये। टेक लगा कर और निरुद्ध छंदों का उपयोग कर छन्दों की गीतात्मकता की अधिकताधिक मार्थकता निद्रु की गई।

मध्यकालीन कवियों का एक ही आदर्श था—स्वान्त.गुग के साथ लोफ-भगल, और यही उनका काव्यादर्श बना। स्तुति-निन्दा से विमुक्त अपनी काव्य-दृष्टि को उन्होंने सदा निर्मल रखा है। विवेक-बुद्धि के साथ उसका गमजस्त रहा है, इसीलिये उनका 'कवि-मन' गौरव-पूर्ण और पग्वर्ती कवियों तथा आचार्यों के लिये मान्य रहा।

सहायक ग्रन्थ

संस्कृत ग्रन्थ

१. अग्निपुराण
२. अमरकोष
३. अवन्ति सुन्दरी कथा—सौदम्य
४. अस्कार शब्दोदधि—भोज
५. अलङ्कार मर्वस्व—राजानक इत्यक
६. उत्तर रामचरित—भवभूति
७. ऋक् संहिता
८. ऋक् प्रातिशाख्य
९. ऐतरेय उपनिषद्
१०. ऐतरेय ब्राह्मण
११. श्रीशिव विचार चर्चा—क्षेमेन्द्र
१२. कादम्बरी—बाणभट्ट
१३. कामसूत्र—स० देवदत्त शास्त्री
१४. काशीदास ग्रन्थावली—स० सीताराम चतुर्वेदी
१५. काव्यादर्श—दण्डी
१६. काव्यानुष्ठानन—हर्षचन्द्र
१७. काव्य प्रकाश—भम्मट
१८. काव्य मीमांसा—राजमोचर
१९. काव्यालङ्कार—भामह
२०. काव्यालङ्कार—रुद्रट (नमि भाषु की टीका सहित)
२१. वाग्भटालङ्कार—वाग्भट्ट
२२. काव्यालङ्कार मार सग्रह—उद्भट
२३. किरातावर्जनीय—भारवि
२४. कौटिल्य—अर्थशास्त्र, स० वाचस्पति गीरोत्ता
२५. गीत गोविन्द—जयदेव
२६. गीता—कल्याण प्रेस
२७. चन्द्रालोक—जयदेव
२८. घामक्य राजनीतिशास्त्रम्—स० ईश्वर चन्द्रशास्त्री
२९. चित्र मीमांसा—अण्ण्य दीक्षित
३०. छन्दो मञ्जरी—बीधम्बा प्रकाशन
३१. छान्दोग्य ब्राह्मण
३२. दशोपनिषद्—स० कृष्ण राजा

३३. दश रूपक—घनजय
३४. धन्यालोक (लोचन सहित)—भानन्दवर्धन
३५. नल चम्पू—द्विविक्रम भट्ट
३६. नाट्य शास्त्र—भरत
३७. नाटक सप्तम रत्नकोष—सागर नन्दिन्
३८. निषण्ड
३९. निरुक्त—यास्क
४०. नैषध चरित—श्री हर्ष
४१. प्रसन्न राघव—जयदेव
४२. प्रसाप क्रीयम्—विद्यानाथ
४३. पाणिनी-मूल—पाणिनि
४४. पाणिनीय शिखी
४५. भक्ति रत्नायुत सिन्धु—रूप गोस्वामी
४६. भगवद्भक्ति रत्नायन—मधुसूदन सरस्वती
४७. भागवत
४८. भाव प्रकाशान—शारदा तनय
४९. भास नाटक चक्रम्—स० ली० शार० देवघर
५०. महाभारत—व्यास
५१. महाभाष्य—पतञ्जलि
५२. मालती-माधव—भवभूति
५३. यजु सहिता
५४. यशस्तिलक चम्पू—सोमदेव सूरि
५५. योग सूत्रम्—पतञ्जलि
५६. रत्न गंगाधर—पंडितराज जयन्नाथ
५७. रसतरंगिणी—भानुदत्त मिश्र
५८. रामायण—वाल्मीकि
५९. व्यक्तिविवेक—महिम भट्ट
६०. वासवदत्ता—सुबन्धु
६१. वृत्त रत्नाकर—भट्ट नारायण
६२. विक्रमांक देव चरित—विस्वहूण
६३. शृ गार तिलक—बीरब्रह्मा प्रकाशन
६४. शृ गार प्रकाश—भोजदेव
६५. शाण्डिल्य भक्ति सूत्र
६६. शिशुपाल वध—माघ
६७. सरस्वती कठावरण—भोज
६८. साहित्य दर्पण—विश्वनाथ
६९. सगीत रत्नाकर—साहूदेव
७०. सुवृत्त तिलक—धोमेन्द्र

प्राकृत ग्रंथ

- ७१ वज्रं र मजरी—राजनेश्वर
७२ कुवलय नाग—म० टॉ० भाट्टिाच नेभिाच उपाध्याय
७३ गह्रा सतगर्द—हल-न० गदाशय प्रातराय जोमनेन
७४ जनुचरिय—म० आनाय मुनि जिा विजय
७५ पालिजातवापली—म० भाषा प्रमाद
७६ रायण बहो—म० टॉ० गद्या गोविंद वगक
७७ नीलावर्द-नाम-नरा रौतूस—स० उपाध्या

अपभ्रंश ग्रंथ

- ७८ अपभ्रंश काव्यग्रंथी—म० सान्चद भगवान दाम गायी
७९ कीर्तिसता और भवहृद् नापा—डॉ० शिव प्रमाद सिंह
८० तीर्तिसता—स० डॉ० दादुराम सवेनेना
८१ नायकमार चरिउ—स० मुनि जिन विजय
८२ पदमचरिउ—व्ययभू विद्या भवन प्रवानन और ज्ञान-गीठ प्रवानन ।
८३ परमात्म प्रकाश-योगीन्द्र—ज्ञान पीठ प्रवानन
८४ पाहुण दोहा—रामसिंह
८५ महापुराण-मुण्डन्त न० डॉ० वैद्य
८६ राम और रासान्वयी काव्य—डॉ० दशरथ घोला और दशरथ जमर्
८७ स्वयम्भू छन्द-स्वयम्भू—स० प्रो० एच० डी० वेल्लणकर
८८ सदेश रासन—स० विस्वनाथ त्रिपाठी, डॉ० हजारी प्रसाद द्विवेदी

हिन्दी ग्रंथ

- ८९ अष्टछाप और नत्सम सम्प्रदाय—डॉ० दीन दयालु गुप्त
९० अभिनव भारती—स० डॉ० नगेन्द्र
९१ भादिकाल के अज्ञात हिन्दी रास काव्य—डॉ० हरीश
९२ प्राधुनिक हिन्दी काव्य में छन्द योजना—डॉ० धुतूनाल मुक्त
९३ उत्तरी भारत की सन्त परम्परा—परमुराम चतुर्वेदी
९४ कबीर—डॉ० हजारी प्रसाद द्विवेदी
९५ कबीर श्रवायली—डॉ० श्यामसुन्दर दास
९६ कबीर श्रवायली—डॉ० पारसनाथ तिवारी
९७ कबीर की साधो—डॉ० भुषी राम शर्मा
९८ काव्यात्मक शीखासा—डॉ० जयकान्त मिश्र
९९ कूटकाव्य एक अध्ययन—डॉ० रामचन्द्र शर्मा
१०० शेरखानो—डॉ० पीताम्बर दत्त मठपाल
१०१, चिन्तामणि—रामचन्द्र शर्मा
१०२ चद वरदायी और उनका काव्य—डॉ० विपिन बिहारी त्रिवेदी
१०३ चक्षयन—श्रीमाना दाउद, स० डॉ० माता प्रसाद गुप्त

- १०४ चणू काव्य का आलोचनात्मक एवं ऐतिहासिक अध्ययन—डॉ० छविनाथ त्रिपाठी
- १०५ जायसी ग्रन्थावली—स० आचार्य रामचन्द्र शुक्ल
- १०६ तुलसी प्र यावली—स० डॉ० माता प्रसाद गुप्त
- १०७ तुलसी दर्शन—डॉ० बलदेव मिश्र
- १०८ तुलसीदास और उनका युग—डॉ० राजपति दीक्षित
- १०९ तुलसी रसायन—डॉ० अश्वमेध मिश्र
- ११० नवदास प्र यावली—स० ब्रज रत्नदास
- १११ नन्ददास प्र यावली—प्रथम भाग, स० ५० उमाशंकर शुक्ल
- ११२ नाथ सम्प्रदाय—डॉ० हजारी प्रसाद द्विवेदी
- ११३ नानक वानी—स० डॉ० जयराम मिश्र
- ११४ प्राचीन भारतीय साहित्य—बाला लाजपत राय (मूस, विटरनित्स)
- ११५ प्राकृत साहित्य का इतिहास—डॉ० जगदीशचन्द्र जैन
- ११६ पृथ्वीराज रासद—स० डॉ० माता प्रसाद गुप्त
- ११७ पृथ्वीराज रासो—नागरी प्रचारिणी सभा
- ११८ पृथ्वीराज रासो—स० कबिराव मोहन सिंह
- ११९ द्रज भाषा के कृष्ण काव्य में अभिव्यञ्जना शिल्प डॉ० सावित्री सिन्हा
- १२० प्रमद गीत सार—आचार्य रामचन्द्र शुक्ल
- १२१ भक्ति का विकास—डॉ० मुशीराम शर्मा
- १२२ भारतीय काव्यशास्त्र की परंपरा—स० डॉ० नगेन्द्र
- १२३ भारतीय साहित्यशास्त्र—डॉ० बलदेव उपाध्याय
- १२४ भारतीय साहित्य की रूप रेखा—डॉ० भीलाशंकर व्यास
- १२५ मधुमालती-अक्षर—स० डॉ० माता प्रसाद गुप्त
- १२६ मानस की रूसी भूमिका—डॉ० केसरी नारायण शुक्ल
- १२७ रस गंगाधर का शास्त्रीय अध्ययन—डॉ० प्रेम स्वरूप गुप्त
- १२८ रस मीमांसा—आचार्य रामचन्द्र शुक्ल
- १२९ रस निदान्त—डॉ० नगेन्द्र
- १३० रसनिर्मातृ स्वरूप विरलेपण—डॉ० आनन्द प्रकाश दीक्षित
- १३१ रामचरित मानस का तुलनात्मक अध्ययन—डॉ० शिवकुमार शुक्ल
- १३२ रामचरित मानस का शास्त्रीय अध्ययन—डॉ० राजकुमार पाण्डेय
- १३३ राष्ट्र कवि कालिदास—सीताराम जायसवाल
- १३४ रूपक रहस्य—डॉ० श्याम सुन्दर दास
- १३५ विद्यापति पदावली—स० राम वृक्ष बेनीपुरी
- १३६ विद्यापति पदावली—बिहार राष्ट्र भाषा परिषद्
- १३७ विनय पत्रिका—स० विद्योशी हरि
- १३८ वीर काव्य संग्रह—डॉ० उदय नारायण तिवारी
- १३९ वीरसदेव रासो—स० डॉ० तारक नाथ अग्रवाल
- १४० वीरसदेव रासो—स० सत्यजीवन वर्मा
- १४१ वैदिक दर्शन—डॉ० फतहसिंह
- १४२ साहित्य का गर्भ—डॉ० हजारी प्रसाद द्विवेदी
- १४३ सूफी महाकवि जायसी—डॉ० जयदेव

२७० • मध्यकालीन कवियों के काव्य-सिद्धांत

- १४४ सर धीर उपाध्याय साहित्य—टी० प्रथम सान शर्मा
 १४५ मूकदास—धाराय रामचन्द्र शुक्ल
 १४६ मूर पूर्व त्रजभाषा धीर उपाध्याय साहित्य—टी० निमप्रसाद मिश्र
 १४७ मूर मायरा (दोना भाग)—नागरी प्रचारिणी मण्डल
 १४८ मूर मारावली (दोना भाग)—नागरी प्रचारिणी मण्डल
 १४९, मूर मीरभ—धी मू धीराम शर्मा
 १५० मत काव्य मण्डल—म० गणेश प्रसाद द्विवेदी
 १५१ मसूदा साहित्य का इतिहास—दत्तेश उपाध्याय
 १५२, मसूदा साहित्य की रूप रेखा—चन्द्रमोहन शर्मा
 १५३ हर्ष चरित एव साहित्यिक प्रामाण्य—टी० चामुन्दर मरण प्रसाद
 १५४ हिन्दी काव्य धारा—राहुल साठ्यायन
 १५५ हिन्दी काव्यशास्त्र का इतिहास—टी० भगोम्भ मिश्र
 १५६ हिन्दी काव्यान्तर नूतनता—न० टी० नगेन्द्र
 १५७ हिन्दी की मराठी मतो की दन—टी० विनय मोहन शर्मा
 १५८ हिन्दी गीत गोविन्द—टी० विनय मोहन शर्मा
 १५९ हिन्दी महाकाव्य का स्वल्प विवरण—टी० जम्मुनाय सिंह
 १६० हिन्दी वयोपिन जोविन—म० टी० नगेन्द्र
 १६१ हिन्दी साहित्य का अतीत—टी० धिपवनाय प्रसाद मिश्र
 १६२ हिन्दी साहित्य का आदिमाल—टी० हजारीप्रसाद द्विवेदी
 १६३ हिन्दी साहित्य गोप—टी० श्रजेश्वर शर्मा
 १६४ हिन्दी साहित्य का आलोचनात्मक इतिहास—टी० रामचन्द्र शर्मा
 १६५ हिन्दी साहित्य का इतिहास—आचार्य रामचन्द्र शुक्ल
 १६६ हिन्दी सत साहित्य—टी० त्रिलोकी नारायण दीक्षित

लेखक एवं निबन्ध तथा अन्य ग्रन्थ

- १६७, रवीन्द्र रचनावली
 १६८ वैतन्य चरितामृत
 १६९ विद्यापति पदावली—टी० नगेन्द्रनाथ शुक्ल
 १७० आलोचना—मानस की रूसी भूमिका—टी० वामन युक्ते का लेख
 १७१ मानस मयूख—मानस में तुलसी के काव्य सिद्धांत—आचार्य विनय मोहन शर्मा
 १७२ स्त्री पूजा और उसका वैष्णवरूप—टी० हजारी प्रसाद द्विवेदी
 १७३, प्राच्यवाणी, (कलकत्ता)
 १७४ महास जनल आदि

